

**María Rosa Pampillo Retana**

Atlântico branco: rotas da música celta  
e de músicos entre a Costa Rica e a Galiza

Atlántico blanco: rutas de la música celta  
y de músicos entre Costa Rica y Galicia

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos  
requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música,  
realizada sob a orientação científica da Doutora Maria do Rosário Pestana,  
Professora Auxiliar convidada do Departamento de  
Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



## **O júri**

presidente	Professora Susana Bela Soares Sardo Professora Associada, Universidade de Aveiro
arguente principal	Doutora Susana Moreno Fernández Professora Ajudante Doutora, Universidade de Valladolid
vogal	Professora Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana, Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro





## Agradecimientos

Hace ya 13 años que decidí embarcarme en esta aventura de “movilidad” entre España y Costa Rica, y recientemente también entre Portugal. Son tantas las personas que me han ayudado en todo este tiempo, que sería imposible nombrarlas a todas aquí, pero siempre están en mi corazón y en mi pensamiento.

Quiero agradecer a mi familia, por su incansable apoyo en los buenos y en los malos momentos, a pesar de la distancia y las dificultades. A mi madre Julia, por estar siempre a mi lado, aún a miles de kilómetros de distancia, y por ser una inspiración constante en mi vida personal y académica. A mi hermana Marianela, a mi sobrina Katerina y a mi madrina Nury, toda mi gratitud, porque es gracias a ellas que he llegado hasta aquí.

A Andrea Cangeri, por toda la paciencia, consejos, y por el apoyo y la ayuda brindada durante la realización de esta disertación.

A todos mis colaboradores en esta investigación, a los miembros de los grupos costarricenses de música celta Peregrino Gris y Arbore Lume, a la Asociación Lar-Galego de Costa Rica y a la Asociación Española de Beneficencia por toda la colaboración e información que me brindaron para este estudio. Al profesor Alfonso Franco, por toda su ayuda y su paciencia en mis primeros pasos en el mundo del *fiddle*.

En especial, quiero agradecer al gaitero gallego Abraham Fernández por todo el tiempo que me dedicó, su asesoría, colaboración y entusiasmo a lo largo de esta investigación.

Finalmente, a mi orientadora, la profesora Dra. Maria do Rosário Pestana, por su profesionalidad, dedicación e infinita paciencia, sin límites de horas, horario ni calendario para atender a las peticiones y necesidades de sus alumnos.



**Palavras chave:** Músicos em mobilidade. Festival intercéltico. Música celta. Trabalho de campo multisituado. Etnografia.

**Resumo** Este estudo etnomusicológico compreendeu o Festival Intercéltico da Costa Rica. O festival, com a presença de milhares de espectadores em cada uma das suas três edições (2012-2014) e desenvolvido como um fenómeno que ocorreu (localizado) em San Jose, Costa Rica refere-se a uma geografia muito mais ampla, a repertórios associados a outros lugares e músicos de diferentes nacionalidades (Costa Rica, Espanha, Irlanda e México). Estas geografias, que sofreram uma expansão desde a primeira edição do festival, não correspondem exatamente ao espaço supostamente originário da "cultura celta" nem ao "centro" da qual ela teria irradiado (Stokes e Bohlman de 2003 ), o que leva à pergunta: porquê um festival Intercéltico na Costa Rica?

Este estudo revelou que este festival foi desenvolvido como um fenómeno musical inscrito na dinâmica cultural que ultrapassou a música e trabalhou como uma "estação temporária" (cit Bauman em Creswell 2006) de músicos em "mobilidade" (Creswell 2006), servindo como o culminar de um processo de integração de músicos e habitantes da Costa Rica e grupos galegos numa rede transnacional de trocas musicais e sociais em torno da música "celta", criando uma ponte entre a Galiza e Costa Rica e os interesses individuais dos membros do grupo musical Peregrino Gris e o gaiteiro galego Abraham Fernandez, que se revelou como um interlocutor para difundir a "cultura" galega fora da Galiza dentro das políticas e programas culturais expansionistas da Xunta de Galicia e em colaboração com a Associação Lar-Galego da Costa Rica. A pesquisa foi apoiada pelo método etnográfico, através de trabalho de campo multisituado, que foi utilizado para estudar a abordagem aos acontecimentos e protagonistas envolvidos. A etnografia foi também utilizada como uma forma de produção do conhecimento. Foram realizadas entrevistas, histórias de vida e foram desenvolvidas atividades em conjunto com os músicos envolvidos, a “Asociación Lar Galego de Costa Rica” a Universidade da Costa Rica



**Keywords:** Musicians in mobility. Interceltic Festival. Celtic music. Multisituated fieldwork. Ethnography.

**Abstract** This ethnomusicological study includes the Interceltic Festival of Costa Rica. This festival brought together thousands of spectators in each of its three editions (2012-2014) and developed as a phenomenon that occurred (located) in San José, Costa Rica, but which referred to a much wider geography, through repertoires associated to other places, and musicians of diverse provenances (Costa Rica, Spain, Ireland and Mexico). These geographies, which have undergone a process of expansion since the first edition of the festival, do not correspond exactly to the supposedly original space of the so-called "Celtic culture", much less to the "center" from which it supposedly radiates (Stokes and Bohlman, 2003 ), which leads to the question: Why an intercultural festival in Costa Rica?

The study made it clear that this festival developed as a musical phenomenon inscribed within cultural dynamics that went beyond music, and functioned as a "temporary station" (Bauman cit in Creswell 2006) of musicians in "mobility" (Creswell 2006). This was the culmination of a process of integration of Costa Rican and Galician musicians and groups into a transnational network of musical and human exchange around "celtic" music, creating a bridge between Galicia and Costa Rica and the individual interests of the members of the musical group Peregrino Gris and the Galician piper Abraham Fernández, who developed as an interlocutor to spread the Galician "culture" outside Galicia within the expansionist policies and cultural programs of the Xunta de Galicia and in collaboration with the Asociación Lar -Galego of Costa Rica. The research was based on the ethnographic method, through multisituated fieldwork, which was used to study and approach the events and protagonists involved. Ethnography was also used as a form of knowledge production. Interviews, life stories and activities were developed in conjunction with the musicians involved, the Lar-Galego Association of Costa Rica and the University of Costa Rica.



**Palabras clave:** Músicos en movilidad. Festival intercéltico. Música celta. Trabajo de campo multisituado. Etnografía.

**Resumen** Este estudio etnomusicológico comprende el Festival Intercéltico de Costa Rica. Este festival, congregó a miles de espectadores en cada una de sus tres ediciones (2012-2014) y se desarrolló como un fenómeno que ocurrió (situado) en San José, Costa Rica, pero que hacía referencia a una geografía mucho más amplia, mediante repertorios asociados a otros lugares, y músicos de diversas proveniencias (Costa Rica, España, Irlanda y México). Estas geografías, que sufrieron un proceso de expansión desde la primera edición del festival, no corresponden exactamente al espacio supuestamente originario de la llamada “cultura celta” y mucho menos al “centro” a partir del cual ella supuestamente irradia (Stokes y Bohlman, 2003), lo que lleva a la cuestión: ¿Por qué un festival intercéltico en Costa Rica?

El estudio hizo evidente que este festival se desarrolló como un fenómeno musical inscrito dentro de dinámicas culturales que fueron más allá de la música, y que funcionó como una “estación temporal” (Bauman *cit in* Creswell 2006) de músicos en “movilidad” (Creswell 2006), desempeñándose como la culminación de un proceso de integración de músicos y grupos costarricenses y gallegos en una red transnacional de intercambio musical y humano en torno a la música “celta”, creándose un puente entre Galicia y Costa Rica y los intereses individuales de los miembros del grupo musical Peregrino Gris y del gaitero gallego Abraham Fernández, quien se desenvolvió como un interlocutor para difundir la “cultura” gallega fuera de Galicia dentro de las políticas y programas culturales expansionistas de la Xunta de Galicia y en colaboración con la Asociación Lar-Galego de Costa Rica. La investigación fue sustentada en el método etnográfico, mediante el trabajo de campo multisituado, que se utilizó para estudiar y acercarse a los acontecimientos y protagonistas involucrados. Asimismo, se empleó la etnografía como una forma de producción de conocimiento. Se realizaron entrevistas, historias de vida y se desarrollaron actividades en conjunto con los músicos involucrados, la Asociación Lar Galego de Costa Rica y la Universidad de Costa Rica.





# ÍNDICE

---

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I.....</b>	<b>9</b>
1.1.    Problemática .....	9
1.1.1.    El Festival Intercéltico ¿de Costa Rica? .....	9
1.1.2.    Global, transnacional y local: discusión sobre la operacionalidad de los conceptos.....	11
1.2.    Encuadramiento teórico y metodológico .....	14
1.2.1.    El Celtismo: un fenómeno transnacional .....	15
1.2.2.    El estudio de las movilidades: una respuesta a nuevas dinámicas sociales .....	23
1.2.3.    Plan y métodos: diseño de la estrategia de investigación.....	27
<b>Capítulo II .....</b>	<b>39</b>
2.1.    “Hace 20 años no se escuchaba música celta en Costa Rica”. Dinámicas de la música “celta” en Costa Rica ocurridas con anterioridad al Festival Intercéltico .....	40
2.1.1.    Bernal Monestel. La radio como un espacio educativo por medio de la divulgación y el entretenimiento .....	40
2.1.2. <i>¡Muevan las manos, muevan los pies! ¡Todas las parejas tienen que bailar para que no se aburran!</i> Los Square Dance en Monteverde .....	48
2.1.3.    El “increíble florecimiento” de los grupos de música “celta” en Costa Rica .....	50
2.1.4. <i>¡Una gaita!</i> Presencia de la gaita en Costa Rica. Iniciativas individuales en torno a la interpretación y fabricación de gaitas en Costa Rica .....	57
2.2.    “¡Qué lindo hacer un festival celta!”. El surgimiento del Festival Intercéltico de Costa Rica.....	63
2.2.1.    El Festival Intercéltico como parte del programa <i>Enamorate de tu ciudad</i> .....	63
2.2.2.    “El ‘Primer’ Festival Intercéltico de Costa Rica”. I Festival Intercéltico de Costa Rica.....	66
2.2.3.    Segunda edición del Festival Intercéltico de Costa Rica: un cambio de planteamientos ... .....	71



2.2.4. Tercera edición del Festival Intercéltico de Costa Rica: entre desfiles y <i>sesiones</i> las gaitas llegan hasta las playas costarricenses .....	72
2.3. La gran “inquietud” generada entre organizadores, público y músicos. Impacto del III Festival Intercéltico de Costa Rica. ....	74
2.3.1. El término “Intercéltico” como un concepto de “entrelazamiento” entre festivales y músicos participantes.....	77
<b>Capítulo III</b> .....	<b>83</b>
3.1. Encuentros casuales en Vigo .....	83
3.2. Procesos de aprendizaje de la gaita gallega .....	85
3.2.1. Influencias musicales en el contexto familiar. Aprendizaje en entornos oficiales y no oficiales .....	86
3.2.2. ¡Hay un gallego en la luna! La estancia de Abraham en Londres y su contacto con la música irlandesa .....	90
3.2.3. El regreso a la tierra. Abraham como activista en el proceso de inclusión de la gaita gallega en el Conservatorio Superior de Música de Vigo.....	93
3.3. Abraham Fernández y su faceta como organizador y gestor cultural. ....	95
3.3.1. Sus primeros pasos como gestor: la Banda de Gaitas Xarabal .....	95
3.3.2. Abraham y sus diversas perspectivas como parte de la “capital celta” del Festival Intercéltico de Lorient .....	101
3.3.3. De Lorient a San José. Creando una “capital celta” en Costa Rica: Abraham como uno de los gestores de “El Festival Intercéltico de Costa Rica”.....	102
3.3.4. ¡E se chove que chova! La “insólita” presencia de músicos de Costa Rica en el Festival Intercéltico de Baíña.....	102
3.3.5. En agosto por la noche ya refresca. El folk se mueve por los bares con el circuito de conciertos <i>Folk in Winter</i> .....	104
3.4. Primeras experiencias en América Latina .....	108
3.4.1. Primeros contactos: Abraham escucha en Vigo la música celta que se hace en Costa Rica transmitida por una emisora en Granada .....	114
3.4.2. Abraham, Louis y Andrés. Tres carreras musicales en torno a la “movilidad” .....	120



<b>Capítulo IV</b> .....	127
4.1. Iniciativas previas que culminaron en el entrelazamiento de Galicia y Costa Rica por medio de sus músicos en movilidad.....	128
4.2. Últimos desarrollos de los procesos de movilidad de los músicos estudiados .....	131
4.3. El Festival Intercéltico de Costa Rica como un <i>backstage</i> para el “entrelazamiento” de los músicos .....	133
4.4. <i>En esos años éramos todos muy celtas...</i> Conflictos, cruzamientos y diálogos entre los conceptos “celta” y “folk” en el contexto del Festival Intercéltico de Costa Rica.....	136
4.5. <i>Tropical Fiddle</i> . Los “entrelazamientos” entre músicos se mantienen y crecen.....	140
<b>Bibliografía</b> .....	149
1. Entrevistas citadas .....	152
2. Páginas de internet consultadas.....	154
3. Artículos de Periódico (Edición digital) .....	156
<b>Anexos</b> .....	161



## Introducción

---

### Los “Galíticos”<sup>1</sup> y la comida de Navidad

Domingo 20 de diciembre de 2015. Día de elecciones generales en España. Un día peculiar en muchos aspectos. Ese domingo, en Vigo (Galicia) se percibe un ambiente muy diferente al de un domingo cualquiera. Por primera vez en muchos años, según los noticiarios locales, ni siquiera los expertos en política tienen idea de quién será el próximo presidente del gobierno de España, lo que ha generado una sensación generalizada de incertidumbre entre los habitantes del país.

A pesar de la incertidumbre imperante, personalmente, para mí es un día especial. Voy a reunirme con tres músicos para hacer una comida navideña, ellos son Abraham Fernández el gaitero gallego que estudio en mi investigación y Louis Vázquez y Andrés Calvo, músicos costarricenses como yo, pero que viven en Galicia desde hace unos meses. Aunque una reunión de amigos es una situación completamente normal, y más aún en el mes de diciembre, cuando en Galicia abundan los festejos por causa de la Navidad, en esta reunión en particular, tienen lugar situaciones que considero dignas de mención en el contexto de este estudio. A pesar de que no es la primera vez que estamos juntos, sí es la primera actividad que compartimos de forma desenfadada en nuestro tiempo libre (también nos acompaña la familia de Abraham), sin estar inmersos en las tareas de mi investigación, como las entrevistas u observaciones en algún concierto, donde si bien también compartimos momentos de ocio, en esas ocasiones, tanto ellos como yo debemos estar pendientes de nuestras respectivas responsabilidades.

Así, ese domingo a mediodía, después de votar, estoy esperando a que Abraham venga a buscarme, pues vamos rumbo a la Casa Colorida (Nigrán, Galicia), donde tendrá lugar nuestra comida con Louis y Andrés. Abraham llega, después de haber estado ensayando durante la mañana con la Rondalla de Bembrive, a la que está preparando para un certamen en Vigo que tendrá lugar a inicios de enero. Después de acompañar a Abraham a votar, recogemos a su mujer y su hijo, y ponemos rumbo hacia Nigrán. A pesar de las múltiples ocupaciones y en medio del ajetreo de ensayos y conciertos que como músicos tenemos en la época navideña,

---

<sup>1</sup> “Tico” es una denominación con la que se conoce a las personas de Costa Rica y que tiene su origen en la terminación “tico” que los costarricenses suelen añadir al final de las palabras para expresar un diminutivo: chiquitico, poquitico...etc. “Galítico” es una denominación inventada por mí, para hacer referencia a nuestro particular grupo en el que se mezclan elementos de Galicia y Costa Rica.

hemos logrado ponernos de acuerdo para celebrar todos juntos nuestra particular comida de navidad.

Días antes de reunirnos, mediante conversaciones en persona y por las redes sociales, después de muchas negociaciones, y en medio de la nostalgia que para Louis, Andrés y para mí implica pasar la Navidad fuera de Costa Rica, nuestra “tierra natal” (tanto en el sentido personal como en el gastronómico), logramos decidir el menú de nuestra comida, que está conformado por platos típicos de la cocina costarricense -aunque no propiamente de la época navideña-: Gallo Pinto con huevo, Pollo en Salsa, Tortillas, Pico de Gallo, Guacamole, Patacones...y de postre Vidrios Rotos.

Una vez que llegamos a Nigrán, empezamos a servir la mesa y a terminar de preparar la comida. Louis y Andrés ya tenían listo el arroz en la magnífica olla arroceras (electrodoméstico imprescindible en las casas en Costa Rica, que es utilizado para cocinar el arroz) que tienen en la Casa Colorida, el lugar donde ellos están residiendo en Galicia. Abraham se encargó de comprar los frijoles, el aguacate y otro imprescindible para los ticos: el culantro<sup>2</sup>. Yo me encargué de comprar las tortillas y de preparar el Pollo en Salsa y el postre de Vidrios Rotos.

Allí juntos, todo se desarrolló como una experiencia horizontal y colaborativa. Entre todos preparamos la comida, disfrutamos y compartimos opiniones y experiencias. Andrés, Louis y yo somos músicos, nacidos en Costa Rica, pero vivimos en Galicia. Yo desde junio de 2004, Louis desde diciembre de 2014 y Andrés llegó en noviembre de 2015. Abraham es un “gaiteiro” gallego, pero al que le decimos que es ya un “galítico”, pues comprende perfectamente nuestra “jerga” tica, conoce a la perfección, e inclusive “extraña” los platos de la cocina costarricense, y, tal es su dominio de la situación, que hasta explica a su mujer cómo comer las tortillas (suelen ser un plato complicado la primera vez que se come, pues requieren una técnica “especial” para que la tortilla no se rompa y el relleno no se desborde).

La comida transcurre entre risas, bromas y un poco de prisa, pues tenemos planeado asistir al último concierto del Festival Folk in Winter, que tendrá lugar en Baiona (Galicia), que es organizado por Abraham y en el que también están involucrados Louis y Andrés como ayudantes logísticos y de sonido.

---

<sup>2</sup> Hierba aromática de apariencia semejante al Perejil, muy utilizada en Costa Rica para cocinar.



¿Cuál es la razón de que decidiera introducir mi trabajo de investigación describiendo una reunión de amigos, celebrada en una época en la que abundan los encuentros de amigos, como es la Navidad? ¿Por qué es que la defino como peculiar?

Hace once años, cuando emigré a Galicia, encontré que Costa Rica era un país poco conocido tanto en Galicia como en el resto de España y que aquí se hablaba muy poco de él. Si alguien lo conocía, era por detalles como la abolición del ejército en 1949, el premio Nobel de la Paz del expresidente costarricense Oscar Arias o por la referencia errónea al cantante Ricky Martin (quien es puertorriqueño, no costarricense). En todos los años que he vivido en Vigo, sólo llegué a conocer a otra costarricense que residía en el norte de Galicia, e intermitentemente y de forma casual coincidí con algunos turistas “ticos” que andaban recorriendo Europa. Cuando alguna persona de España me pedía que le describiera costumbres y comidas de Costa Rica, rápidamente llegábamos a la conclusión de que si bien había algunas semejanzas con las de aquí, había diferencias muy notorias, y que a veces hasta resultaban chocantes. A pesar de que en Costa Rica se habla el castellano, durante mi primer año en Galicia, tuve que hacer esfuerzos importantes para sortear las diferencias lingüísticas con el castellano hablado en España<sup>3</sup>.

Sin embargo, en esta ocasión, nuestra comida navideña transcurrió en total camaradería. Entre los tres músicos costarricenses residentes en Galicia (Louis, Andrés y yo) y Abraham y su familia, no hay necesidad alguna de explicar las comidas, las expresiones, las bromas o la jerga utilizada. En este contexto específico entre gallegos y costarricenses nos entendemos y compartimos un buen rato “entrelazados” por la música y la amistad.

Esta situación, aunque simple en apariencia, la considero cargada de significado, y me hace remontarme al momento en que conocí a Abraham Fernández, por medio de quien entré en contacto con Louis y a Andrés en Vigo, en el verano de 2014 cuando ellos estaban de gira por Galicia con su grupo Seisiún<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Me refiero específicamente a las diferencias entre el Castellano hablado en España y Costa Rica, no hago referencia al idioma Gallego, pues se trata de otro idioma diferente del Castellano, el cual también tuve que aprender.

<sup>4</sup> Resulta paradójico, el hecho de que yo conociera a Andrés y a Louis en Galicia, tomando en cuenta que Costa Rica es un país de dimensiones geográficas y de población muy reducidas (aproximadamente cuatro millones de personas en 52 000 km cuadrados). Resulta más contradictorio aún, si tomo en cuenta que los tres somos músicos (una gran parte de los músicos de Costa Rica se conocen entre sí), que Andrés y yo estudiamos música en el Instituto Nacional de Música y que nosotros dos en Costa Rica vivíamos a escasos cinco kilómetros de distancia uno del otro.

Andrés, Louis y Abraham se conocieron en Costa Rica, en el contexto del Festival Intercéltico, donde a su vez, lo hicieron también mi madre y mi hermana, quienes me pusieron en contacto con él, por medio de la red social “Facebook”. Mi primer encuentro personal con Abraham ocurrió de forma casual, en el pasillo de un supermercado, en el año 2013.

Tanto Abraham como yo vivíamos en Vigo y estudiamos en el mismo conservatorio, pero hasta entonces no habíamos coincidido personalmente. Sin embargo, en octubre de ese mismo año inicié mis estudios de violín folk en la E-Trad de Vigo<sup>5</sup>, por lo que nuestros caminos empezaron a cruzarse “casualmente” más a menudo. Una de esas veces que coincidimos, fue en un curso con Jacky Molard (violinista bretón) organizado por la Asociación Galicia Fiddle, en Xustáns (Pontecaldelas, Galicia) en febrero de 2014. En esa ocasión, me sorprendió gratamente ver a Abraham repartiendo entre los asistentes al curso, discos del grupo costarricense Peregrino Gris, explicándoles al detalle que en Costa Rica había un movimiento de música celta, presentándoles a este grupo en concreto, a quienes él conocía personalmente y con quienes había tocado y participado en la organización del I Festival Intercéltico de Costa Rica.

Más adelante, pude ver también cómo en las redes sociales, Abraham promocionaba desde su perfil el gran talento y la dedicación de otro grupo costarricense, Seisiún, al que pertenecían entonces Louis y Andrés. Estos acontecimientos, unidos a nuestras conversaciones previas, me hicieron pensar que Abraham estaba construyendo una relación especial con Costa Rica y sus músicos, convirtiéndose este en uno de los aspectos que pretendo demostrar a lo largo de esta investigación.

¿Cómo es que empezaron a entretorse esas redes de “entrelazamiento” entre músicos gallegos y costarricenses? ¿Qué llevó a Abraham a interesarse por la música “celta” en Costa Rica? ¿Estas relaciones entre músicos fueron meramente personales, o existieron apoyos institucionales en el marco de proyectos políticos más amplios, que las propiciaran?

Este estudio etnomusicológico sobre el Festival Intercéltico de Costa Rica se encuadra dentro del ámbito del Máster en Musicología en la Universidad de Aveiro y además de las cuestiones anteriormente formuladas, pretende responder a la pregunta ¿Por qué un festival Intercéltico en Costa Rica? Para ello, he desarrollado un estudio, cuyos resultados expongo en este trabajo de investigación, que está compuesto por cuatro capítulos. En el primero, abordaré aspectos

---

<sup>5</sup> Escuela Municipal de Música Folk y Tradicional de Vigo

técnicos como son la problemática, el encuadramiento teórico y la metodología que utilicé. En el segundo capítulo “El Festival Intercéltico de Costa Rica: El “primer” Festival Intercéltico de Costa Rica” describiré y analizaré el festival como un proceso, en el que estuvieron involucrados tanto los músicos participantes, como gestores, medios de comunicación e instituciones gubernamentales de Costa Rica y España. En el tercer capítulo “Historia de Vida”, del “gaiteiro” gallego Abraham Fernández, haré un abordaje crítico sobre cómo las vivencias y acciones llevadas a cabo por este músico, contribuyeron en la creación del festival y en los procesos posteriores que tuvieron lugar como consecuencia de este evento. En el último capítulo, presentaré las conclusiones a las que llegué con este trabajo de investigación.



## Capítulo I



# Capítulo I

---

## Problemática, encuadramiento teórico y metodología

En este capítulo inicial, pretendo plantear la problemática surgida del hecho de que en Costa Rica se hayan celebrado tres ediciones de un *festival intercéltico*. Asimismo, presentaré el encuadramiento teórico que realicé sobre algunos conceptos que consideré indispensables para comprender el desarrollo de este evento. Finalmente, referiré la metodología que considero más apropiada para abordar la realización de este estudio.

### 1.1. Problemática

#### 1.1.1. El Festival Intercéltico ¿de Costa Rica?

En el año 2012, músicos e instituciones públicas y privadas de Costa Rica y España organizaron en la ciudad de San José, un Festival Intercéltico, con reediciones en los dos años siguientes, en el que se presentaron músicos de Costa Rica, España, Irlanda y México delante de un público de miles de personas. Anteriormente, el fenómeno “global” de la música “celta”, en la acepción de Stokes y Bohlman (Stokes y Bohlman 2003), ya se había expandido a Costa Rica, conquistando un espacio en los medios de comunicación y también en la producción independiente local, mediante la música de grupos como Peregrino Gris, Arbore Lume y Seisiún entre otros.

La realización de un Festival Intercéltico en Costa Rica coloca desafíos a nociones de enraizamiento local de las prácticas musicales y de la supuesta base territorial de las culturas (Deleuze y Guattari, 2007), al mismo tiempo que da centralidad a cuestiones en torno al movimiento de información y de personas (Morán 1997, 29): ¿Por qué un Festival Intercéltico en Costa Rica? ¿En qué medida los flujos culturales internacionales como el “celtismo” convergen con los intereses de los músicos locales de Costa Rica? ¿De qué modo el Festival Intercéltico contextualiza distintos intereses de comunidades de gallegos en contextos de diáspora en América Central, gestión cultural urbana en San José)? ¿En qué manera el movimiento de información y la movilidad de las personas operacionalizan territorios “entrelazados” por medio de su producción cultural?

La investigación preliminar que realicé reveló la existencia de una red de “entrelazamiento” con músicos de otras geografías, que comenzó a gestarse entre Galicia (España) y Costa Rica, pero que a lo largo de las ediciones del Festival se abrió a Irlanda y México. Esa red de “entrelazamiento” que conectó a Abraham Fernández (gaitero gallego) con los grupos musicales costarricenses Peregrino Gris y Seisiún (entre otros), se vislumbra como un punto clave de este trabajo ¿Por qué razón estos músicos decidieron crear y formar parte de esa red? Estudiar quiénes son esos músicos, investigar su trayectoria musical y profesional como “músicos en movilidad”, los convierte en un tema de estudio pertinente a los objetivos de esta investigación.

Este estudio aborda un fenómeno que Martin Stokes y Philip Bohlman consideran “global” (Stokes y Bohlman, 2003): los festivales de música celta. El estudio que me propongo hacer se centra en un evento realizado en Costa Rica, en el cual convergen músicos de Costa Rica, España, Irlanda y México. Esta geografía (que parece estar en expansión) no corresponde exactamente al espacio de circulación de la llamada música “celta” y mucho menos al centro a partir de la cual ella irradia. El desafío colocado al estudio consiste en estudiar un fenómeno que ocurre (situado) en San José, la capital de Costa Rica, pero que hace referencia a una geografía mucho mayor, envolviendo a músicos de diferentes proveniencias y repertorios que están asociados a otros lugares.

Considero que un aspecto fundamental de la problemática de esta investigación es percibir el desarrollo de la música “celta”, aparentemente ausente o con una escasa presencia en Costa Rica hasta hace veinte años (entr. Bernal 2015, Entr. Eduardo), pero que poco a poco congregó a un amplio número de seguidores y público, hasta el punto de llegar a la creación del Festival Intercéltico de Costa Rica (2012-2014), un evento que logró una afluencia de público de miles de personas, como referí anteriormente.



### **1.1.2. Global, transnacional y local: discusión sobre la operacionalidad de los conceptos**

Por medio de la investigación previa que realicé sobre el Festival Intercéltico de Costa Rica, pude llegar al razonamiento de que en esa etapa inicial del estudio, era importante explorar los conceptos de “global” y “local”, que encontré presentes de diversas formas en este evento, tanto por medio de la música “celta” que allí se interpretó, como por la diversidad de las procedencias geográficas de los músicos participantes en el festival. Este cúmulo de circunstancias hizo evidente para mí la necesidad de estudiar más profundamente cómo y de qué manera, los conceptos de “global” y “local” estuvieron presentes y se desarrollaron en el contexto de este festival.

Inicialmente, me planteé considerar estos conceptos como “enfrentados” o “contradictorios”, sin embargo, un análisis más profundo, me llevó a ver que en el Festival Intercéltico de Costa Rica estos conceptos se desarrollaron de forma paralela, interaccionando uno con otro, de una forma no necesariamente conflictiva. Esto me llevó a replantear mi posición inicial, para adoptar la denominación de “encuentro de lo global y lo local” (Hannerz 1996, 26), desarrollando el análisis de estos conceptos desde un sentido más amplio que ese que inicialmente había intentado seguir.

Este “encuentro” de lo global y lo local” lleva al planteamiento de cuestiones como ¿Qué entendemos por global? ¿Qué entendemos por local? Ulf Hannerz refiere que la temática global/local a menudo puede resultar contradictoria, dado que no hay unos límites claros entre ambos términos. Hannerz plantea ese “encuentro de lo global y lo local”, refiriendo que aún en contextos “globales”, no todo resulta “poco conocido”, y la vez, refiere cómo las personas impregnan de “localidad” las experiencias “globales” que van teniendo lugar en sus vidas:

A local man had won first prize in a photo contest, a three-week trip for two to Borneo. He and his wife went, and they had now returned, full of impressions: the heat, the hotel in Kuching which changed the towels three times a day, the upriver trip to the Iban tribe (ex-cannibals by reputation), the comfortable guest-house on high poles, the crocodile farm, the strange food and drink; indeed a pig feast as well. They had seen just a few beggars and no drunkards in the entire trip. And no everything was unfamiliar. Danish beer was common, and taxis were cheap, although you had to settle the price with the driver before going. And in Kuching many people had wanted to talk about the ongoing European soccer championship, and had their particular favorite player on the Swedish team. Anyway, it had been nice to come

home, and the first thing these two travelers did was to have a large glass of cold milk each<sup>6</sup>. Now as a photo enthusiast they also brought back a collection of 700 slides, and looked forward to showing these to people at home, to community groups of wherever (Hannerz 1996, 25-26).

En este relato, el autor refiere cómo fue que tuvo lugar dentro de su investigación ese “encuentro entre lo local y lo global” y cómo las experiencias “globales” se desarrollaron dentro de contextos que contenían características “locales”. Podría decirse que en el contexto del Festival Intercéltico de Costa Rica tuvieron lugar unas dinámicas similares, sin embargo, no se puede pasar por alto el hecho de que Costa Rica no integra la “supuesta” geografía de la música “celta”. El cuestionamiento que planteo consiste en saber ¿Por qué tiene lugar un Festival Intercéltico en Costa Rica?

Stokes y Bohlman refieren que podemos hablar de cómo el fenómeno de la música “celta”, ha ido evolucionando en una escala planetaria desde Gran Bretaña e Irlanda, hasta convertirse en una manifestación musical “global” (Europa, América y Oceanía), desarrollada en geografías poli-situadas (Stokes y Bohlman, 2003), como es el caso del Festival Intercéltico de Costa Rica, donde los grupos locales de música “celta” de Costa Rica, desde su contexto “local” (Costa Rica) hicieron referencia al contexto “global” de la música “celta”, por medio de los instrumentos musicales utilizados y la música “celta” que interpretaban. Para realizar el Festival Intercéltico, fueron invitados músicos de diferentes nacionalidades, (algunos de los cuales participaron también como organizadores) que viajaron desde sus países de residencia para vivir y participar en este festival en Costa Rica, pero manteniendo su “unidad identitaria” (entendiendo este concepto como “Ciertas uniformidades de comportamiento, de puntos de referencia fijos, de rituales, de imaginario, que abarcan al grupo” (Gutiérrez 1995, 1).

Como procuraré documentar a lo largo de este estudio, dentro del Festival Intercéltico de Costa Rica, esa “unidad identitaria” resultó de la exploración y recreación que llevaron a cabo los músicos en cuanto a ciertas “uniformidades” en el proceso de construcción de las representaciones, mediante el repertorio musical, los instrumentos y la vestimenta utilizada, que hacían referencia al fenómeno “global” de la música “celta” (Stokes y Bohlman, 2003). Por medio de estos músicos, se hizo tangible el proceso en el que según Stokes y Bohlman se encuentra inmersa la música “celta”: siendo desarrollada a un nivel “global”, por medio de un

---

<sup>6</sup> Comentario posterior en el texto de Hannerz, que ayuda a entender por qué cita esta referencia: “Two glasses of cold milk (nothing could be more Swedish)” (Hannerz 1996, 26)

continuo proceso de descontextualización, sin una base territorial específica, sino más bien repartida por diversos continentes (Stokes y Bohlman, 2003).

Sin embargo, cuando llegué a este punto del análisis, entré en un conflicto con el planteamiento “global” de estos autores respecto a la música “celta”, pues en el caso específico del Festival Intercéltico de Costa Rica, no encuentro que el término “global” sea el que mejor describa los acontecimientos que ocurren en torno a este evento, debido a que claramente demarca una base territorial y estática, que no se corresponde con las realidades dinámicas que tuvieron lugar en este festival. Esto me ha llevado a plantearme las siguientes interrogantes: ¿Cuáles serían los conceptos más adecuados para describir las situaciones y dinámicas que tienen lugar en este festival? ¿Cuáles son las propuestas de los autores para intentar comprender este tipo de situaciones? ¿Cómo es que el fenómeno de la música “celta”, del cual no encontramos referencias en Costa Rica hasta hace 20 años (entr. Eduardo, entr. Bernal 2015), logra abrirse camino y crear seguidores? ¿Cómo es que el movimiento de música “celta” logra en Costa Rica una expansión tan grande como para que músicos de otros países, como es el caso del gaitero Abraham Fernández, se sientan tan interesados en conocerlo y apoyarlo?

Esto me llevó una vez más a replantear mis argumentos, y me dirigí nuevamente a los escritos de Ulf Hannerz, donde el autor refiere lo siguiente:

I am also somewhat uncomfortable with the rather prodigious use of the term globalization to describe just about any process or relationship that somehow crosses state boundaries. In themselves, many such processes and relationships obviously do not all extend across the world. The term “Transnational” is in a way more humble, and often a more adequate label for phenomena which can be of quite variable scale and distribution, even when they do share the characteristic of not being contained within a state (Hannerz 1996, 6).

Esto me llevaría a entender el Festival Intercéltico de Costa Rica como un fenómeno “transnacional”, en el cual convergen (i) fenómenos transnacionales como la globalización de circuitos culturales; la movilidad de los músicos, la migración de gallegos para América Central, las políticas nacionalistas dirigidas a la diáspora de los gallegos), (ii) fenómenos locales (disputas por el mercado interno de Costa Rica protagonizadas por divulgadores y músicos independientes; políticas públicas de la ciudad de San José, entre otros.

Este evento, a pesar de estar “localizado” en Costa Rica, hace referencia a una música cuyos seguidores y músicos provienen de diferentes partes del planeta, y que en el caso específico de este festival, fue interpretada por músicos de diversas procedencias (Costa Rica, Irlanda, España y México), aunque para un público en su mayoría costarricense. Tal y como plantea Hannerz, considero que en el contexto de este festival, el término “global”, se desenvolvería de una manera vertical, dominante respecto a su procedencia (Europa) y su destino (Costa Rica). Asimismo, el hecho de aplicar al caso del Festival Intercéltico de Costa Rica el concepto de Stokes y Bohlman respecto a la música y los festivales de música “celta” como algo “global”, plantea una visión igualitaria y masificadora del fenómeno, me parece cuestionable, pues considero que este festival no es un hecho aislado, sino que es la culminación de un proceso lleno de matices, en el que se crearon una serie de redes “transnacionales”, cuyo estudio el término “global”, por su estatismo y el binarismo implícito, no sería capaz de abarcar adecuadamente.

Tengo claro que la escogencia de este tema de investigación, implicará unas exigencias y retos particulares, dadas las dinámicas “transnacionales” que tienen lugar dentro del Festival. Es por esto que considero necesario hacer un encuadramiento teórico que ubique al lector en la perspectiva de dos fenómenos que tienen lugar dentro del festival: el celtismo y la “movilidad” de los músicos.

## **1.2. Encuadramiento teórico y metodológico**

En esta sección, abordaré las temáticas de la “movilidad” de los músicos y “el celtismo”, pues dentro de mi investigación inicial, estos conceptos han tomado una gran importancia, y considero que tenerlos como una base teórica dentro de mi investigación, me ayudará a comprender mejor las situaciones a las que me tenga que enfrentar en el estudio del Festival Intercéltico de Costa Rica.

### 1.2.1. El Celtismo: un fenómeno transnacional

As we shall see, one major problem is the ambiguity of the classical texts on which the whole existence of the Celts is based. There is a lack of geographical precision, especially in the early authors; different definitions of the Celts appear, from a general term covering all the people in the West of Europe to a very specific usage with well-defined geographical limits. Then there is a confusion of terminology, how different authors employed the interrelated terms of *Keltoi*, *Celtae*, *Galatai* and *Galli* (Collis 2006, 11).

There are, of course, many problems with the manuscript themselves; we do not exactly possess first editions! Most are in fact medieval date, and had been copied, recopied, and copied again, by scribes who often did not fully understand what they were copying, not helped by the common practice of running words together to form a continuous text without breaks. The texts are therefore almost universally corrupt (Collis 2006, 13).

Malcolm Chapman, en su libro *The Celts. The Construction of a Myth*, hace un amplio y detallado estudio sobre los Celtas, sobre los aspectos de su vida e historia. Paralelamente a este relato, intenta romper con los prejuicios y estereotipos que se han ido construyendo a su alrededor. Para escribir su libro, Chapman realizó largas y numerosas observaciones en su trabajo de campo (Chapman, 1992). Estudió ampliamente para poseer un vasto conocimiento de las otras culturas “enmarcadas” dentro del “límite celta”: irlandeses, bretones, galeses, etc. Para Collis, “Malcolm Chapman has openly challenged the modern concept of the Celts from the point of view of a sociologist” (Collis, 2003: 10). En su libro, Chapman critica la manera en que el término “celta” y su estudio se han ido configurando a lo largo de la historia:

I argue that the continuity of the Celts is not derived from anything intrinsic to these people, but instead derives from a particular kind of culture meeting- a meeting between a self-consciously civilizing, powerful, centralizing culture, which produces written records, and a much less powerful culture which leaves no or few written records... This book might be seen, therefore, as an attempt to demolish certain kinds of interpretation of the Celt (Chapman 1992, 3).

La noción de “continuidad” de lo “celta” a lo largo de la historia al que se refiere Chapman, sigue funcionando como una constante aún en el s. XXI. Los “celtas” han sido un objeto de estudio presente en investigaciones desde la Antigüedad Clásica hasta la actualidad. Debido a que las corrientes investigativas y de estudio cambian constantemente, existieron períodos en

los que la temática de los “celtas” perdió fuerza, y los esfuerzos se centraron en otro tipo de acontecimientos, tal como refiere Chapman sobre las investigaciones en la época de Malinowski y Radcliffe-Brown: “Social anthropologists virtually abandoned the study of Europe, and at the same time virtually abandoned the study of history... For two generations, therefore, Celtic studies and social anthropology almost completely stopped meeting” (Chapman 1992, 4-5). El autor sitúa la década de 1970 como el momento en que se retoman los estudios sobre los celtas: “When social anthropologists again turned their attention towards Europe in the 1970’s (with only isolated earlier attempts), they turned to the Celtic regions, not always, however, for very good reasons” (Chapman 1992, 5)

A pesar de esos cambios de orientación en el devenir de las investigaciones, el estudio de lo “celta” vuelve a resurgir con fuerza una y otra vez, adaptándose a los cambios, pero manteniéndose “eterno” (desde la Antigüedad Clásica hasta hoy), tal y como demuestran Martin Stokes y Philip Bohlman en el libro que editan, mediante los artículos escritos por diferentes investigadores que relatan sus experiencias con música “celta” durante la década de 1990 en diferentes partes del mundo: “This enables us to consider in this volume the circulation of the Celtic imaginary across Europe, North America, and Australia; the location of the Celtic within global cultural flows and national and regional responses on the part of administrators, educationalists, and political activists to a transnational phenomenon” (Stokes y Bohlman 2003, 2).

Esa “continuidad” de lo “celta” a pesar del paso del tiempo, esa sensación de mantenerse “eterno”, me remite a otro aspecto que considero fuertemente arraigado en torno a lo “celta”: el “misticismo”. El “misticismo” dentro de lo “celta”, se presenta como un asunto en apariencia superficial, inclusive podría decirse que está presente como una simple etiqueta comercial. Sin embargo, mediante este estudio, he podido comprobar que en realidad, este asunto tiene unas raíces más profundas de lo que aparenta a simple vista.

Es frecuentemente utilizada la unión del concepto de “misticismo” al término “celta”, como un recurso para recuperar un lazo simbólico con el pasado, con esa “eternidad o continuidad” de lo “celta” en el tiempo, evocando asociaciones de tipo irracional, mágico y emocional, tal y como describe Chapman:

We have seen that the Celts have been variously constructed as a figure of otherness, containing disorder and disturbance of order irrational, magical, non-scientific, emotional and

given to metaphor, in opposition to the rationality of the modern western World. Many commentators view these presumed characteristics of the Celt with genuine complacency (Chapman 1992, 228).

En mi estudio he podido comprobar cómo algunos músicos, productores, escritores y el público en general utilizan el recurso de referirse a lo “celta” y lo que gira a su alrededor como algo “místico”. Ese punto común con respecto a lo “celta”, en personas que se desenvuelven en diferentes contextos, hizo que me preguntara: ¿Cuál es el interés en establecer este tipo de relaciones de lo “celta” con lo “místico”? ¿Dónde tienen su origen? ¿Qué se consigue con ello?

En el prefacio de su libro, Chapman cita a Tolkien, haciendo referencia a ese “misticismo” en torno al término “celta”: “Celtic of any sort is...a magic bag, into which anything may be put, and out of which almost anything may come... Anything is possible in the fabulous Celtic twilight, which is not so much a twilight of the gods as of the reason” (Tolkien *cit in* Chapman xiii, 1992).

Los autores, conscientes de esa relación existente entre lo “celta” y el “misticismo”, abordan la cuestión desde diferentes perspectivas. Reiss (2003), menciona el caso de los comentarios incluidos en el folleto de un CD, escritos de forma estratégica como una etiqueta comercial, para hacer partícipe de ese “misticismo celta” a todo aquel que tenga contacto con el disco:

The notes to Celtic Odyssey, a 1993 release on the Narada label, describe Celtic music as “elemental, essential, inescapable...a love of the sensual tempered by a profound respect for the spiritual,” first creating world of mystery, and of a compelling exoticism- a romanticization, an alternative world, an oppositional world both foreign and attractive (Reiss 2003, 164).

Wilkinson, también hace referencia a ese “misticismo” constantemente presente alrededor de lo “celta”: “The Celtic world is, with varying degrees of magnitude and significance, a prime imaginary location for many postmodern New Age mystics” (Wilkinson 2003, 226). Asimismo, cita el término “ambiente céltico”, al hablar sobre la música Bretona: “People travel to Brittany from many parts of the country to experience the *ambiance celtique*, a synonym for many for the simple notion of having a good time” (Wilkinson 2003, 226).

El “misticismo” asociado a lo “celta” va a tener una pluralidad significativa, de modo que tanto es un concepto referido por los seguidores de la música, en el sentido de “pasarlo bien”,

tal como refiere Wilkinson, como por los autores que estudian esa asociación de conceptos en sus escritos. O asociado a otros factores, como es el caso de las discográficas que lo utilizan como una etiqueta dentro de una estrategia comercial. Sin embargo, aún no queda claro ¿Cuál es el origen, de dónde viene ese “misticismo” que se asocia a lo “celta”?

Tal y como demuestran los estudios de diversos autores, con experiencias con música “celta” en los años noventa en diversos países (Stokes y Bohlman 2003, 2), la música “celta”, no se deja aprisionar en divisiones ni compartimentos, no conoce fronteras o destinos, ni se deja inscribir en geografías fijas: “This enables us to consider in this volume the circulation of the Celtic imaginary across Europe, North America and Australia; the location of the Celt within cultural global flows” (Stokes y Bohlman 2003, 2). Esta afirmación es reforzada por Veblen: “Celtic music is situated in a postmodern landscape of images (both aural and visual), which has no fixed roots but a flow, no simple exemplars, but an emerging aesthetics” (Veblen cit in Reiss 2003, 163).

Así, la música “celta” va a desarrollarse sin raíces fijas (Veblen *cit in* Reiss 2003, 163), en un espacio imaginado, que le otorga ese carácter “misterioso”, “místico”, “eterno”, una sensación de que es imposible atraparla, pero tampoco es posible hacerla desaparecer por completo. Ese desarraigo que la caracteriza dificulta el hecho de poder concretar de donde vino y hacia dónde va. La imprecisión geográfica, unida a esa sensación de “eternidad” de lo “celta” van a ser los principales factores responsables de otorgar ese carácter “místico” a la música “celta”.

Collis señala cómo las personas han utilizado lo “celta” como una dicotomía: “The Celts, at the same time, have become a symbol of European unity as well as of regional identity” (Collis 2006, 10). En este sentido, el gaitero gallego Abraham Fernández refiere cómo en el caso específico de Galicia, ese concepto de “identidad regional” relacionado con lo “celta”, se ha trabajado de una manera contradictoria, que abarca desde una identificación total con una “Galicia celta”, visible en todo el marketing mediante el que se ofrecen libros con historias y leyendas “celtas”, camisetas con las banderas de las naciones celtas (incluida Galicia entre ellas) o con grandes mensajes que ponen “Galicia celta”, hasta la negación absoluta de un pasado o una vinculación “celta” de Galicia, en favor de otras identidades. Abraham encuentra que la causa de esta confusión es la abundancia de teorías, que provocan que las personas se apropien de los términos sin tener claras sus implicaciones reales, y luego quieran huir de ellos:



De repente tú vas a Galicia, visitas un Castro, unas excavaciones arqueológicas castrexas, y te venden allí la camiseta de las naciones celtas. De repente, queremos ser castrexos y rechazamos lo celta, rechazamos las teorías de Murguía, toda la poética inspirada en este término. Lo rechazamos porque hay otra gente que viene con otras teorías, con otras hipótesis y otras tendencias (Entr. Abraham, 2016).

En mi experiencia como músico, he podido apreciar como algunos músicos muestran una fuerte contradicción en cuanto a definirse a sí mismos como intérpretes o la música que tocan como “celta”, y sin embargo no tienen reparos en asistir a tocar a festivales “celtas”, “intercélticos”, o realizar grabaciones que saben que se comercializarán bajo alguna de esas etiquetas, pues ya entran en juego factores artísticos y económicos, que sitúan por delante de esa “identidad regional” a la que hace referencia Collis.

No obstante, además de ese carácter contradictorio, el término “celta” también se ha usado como un neutralizador, o como una “no categoría”, aunque también como una negación de pertenencia a otros conceptos o categorías. En este sentido Reiss cita:

Many critics contest the use of the term Celtic because it erases the boundaries between Irish, Scottish, Welsh and Breton traditional musics. The criticism is both right and justified. Most Irish traditional musicians, and those people connected to the traditional music community, do not recognize Celtic as a musical category, referring to it as a “noncategory” or “the C word”. The conflation of Irish, Scottish and other styles enacted by the phrase “Celtic music” contradicts the local, regional, and national associations embodied in the music and its performance (Reiss 2003, 145).

Wilkinson refuerza esta línea, al asegurar que en el caso de la música bretona, a los seguidores poco les importa el origen de la música que están escuchando, la clasifican toda como música “celta”: “For the tourist from other parts of France, however, it matters little whether the music they hear is Irish, Breton, a Scots pipe band, or a Welsh choir; it’s all *musique celtique*” (Wilkinson 2003, 228).

El ensayo “The Celt in Music” (Leigh Henry, 1933), es un claro ejemplo de cómo en s. XX, se hacía apología de ese “misticismo” alrededor de lo “celta” en los textos escritos. En este caso, el autor se siente identificado con lo “celta”, y lo ve como algo que pase lo que pase, lo hace sentirse fuerte y eterno: “...I realized that here was something eternal, outliving the rise and

fall of empires, exceeding the pomps that crumble into the dust, stronger than sword or monument, kin with the everlasting hills and rocks” (Henry 1933, 403).

Por otra parte, las productoras discográficas aprovecharán y harán uso de esa “mística celta” para incrementar sus ventas. Reiss (2003) en su artículo hace referencia al disco *Celtic Odissey*, que tanto mediante su imagen externa como en los comentarios del disco escritos por Earle Hitchner, revela la intención de los productores de apelar al “misticismo” como etiqueta comercial: “Ancient, ageless, Celtic music is, finally an indelibly, a journey of memory -yours, whether conscious or unconscious, shared with the memory of those who came before you. It is a memory as beautiful in its starkness and complex simplicity as the massive stones at New Grange” (Hitchner *cit in* Reiss 2003, 164).

Reiss analiza la impresión que le deja el disco en su totalidad (la portada, las notas) y cómo el efecto que se busca causar es casi de “materializar” lo “celta”: “The imaginal space, and the community that shares it, is bounded by symbols of antiquity, timelessness, mystery, and the unknowables of paganism and mysticism”. These descriptive terms as well as the ones from the liner notes- “elemental”, “essential”, “inescapable”, “sensual”, “spiritual”, “ancient”, “ageless” -are part of a vocabulary that encodes the Celtic imaginary, makes it an almost palpable reality”. (Reiss 2003, 164). Los productores, por medio del disco en su totalidad (música, imágenes, texto escrito), ofrecen al oyente una experiencia “mística”, la conexión con esa “eternidad” que simboliza lo “celta”, brindan la posibilidad de que aquel que lo escuche llegue a sentirse “fuerte y eterno” tal y como describía Henry en su texto en relación a los antiguos Celtas (Henry 1933, 403). “In the virtual community the context is created by the producers of the CD, but is activated by the consumer who projects himself or herself into the Celtic imaginary” (Reiss 2003, 165).

Wilkinson, relaciona el “misticismo” de lo “celta” con el concepto más arraigado de “celtitude”:

The Celtic world is, with varying degrees of magnitude and significance a prime imaginary location for many postmodern New Age mystics. Northwestern Europe is perceived as the original homeland of the Celts and North America has implicit Celtic connections. For many who live in these areas, celtitude represents something positive (Wilkinson 2003, 226).

Según Wilkinson, el término “celtitude”, posee significaciones cambiantes y que son continuamente renovadas. Asimismo, considera que la música es un aspecto central para la

“celtitud” contemporánea. En este sentido, dada la ambivalencia que presenta el término “celta”, ha sido posible para las personas, el poder afirmar o negar su “identidad” a través de ese concepto, tal y como refiere Collis al afirmar respecto al concepto de “identidad” en cuanto somos lo que creemos que somos, y asimismo, poseemos múltiples identidades que cambian de acuerdo al contexto (Collis 2006, 228). Esto lo refuerza Wilkinson al afirmar “If there is something one does not like about being one of a horde of French, Germans, Spanish, Italians or Anglo Saxons, one can be a Celt. There are historical reasons why many Europeans (and Americans) make this choice if they feel the need to” (Wilkinson 2003, 226).

Ese sentido de “comunidad imaginaria” que otorga lo “celta” queda plasmado en la descripción que hace Wilkinson sobre el Festival Intercéltico de Lorient: “For the week-long duration of the festival, the town is transformed into a Celtic capital”. Aunque son términos con significaciones y procesos diferentes, las nociones de “celta”, “celtismo” y “celtitude”, desarrollan y hacen referencia a un mundo imaginado, pero, paralelamente, son utilizados también dentro del mundo comercial y de la “world music”: “Celtitude can thus encompass a whole range of cultural expressions ranging from obscure Druidic rituals to business strategies” (Wilkinson 2003, 226).

Wilkinson cita cómo en el Festival Intercéltico de Lorient, el concepto de Celtitude, mezclado con el “misticismo” que rodea lo “celta”, se vuelve un elemento vital.

Teresa Ní Earcáin (1995) well captures the ways in which celtitude is presented for popular consumption in Lorient: She cites the following speech by the master of ceremonies for one of these events, made in front of a capacity crowd, “Ladies and Gentlemen, welcome to tonight’s Nuit Magique. The Celtic people have suffered long and hard. They have resisted military occupation and the ravages of emigration and have come through it all with their culture intact (Ní Earcain (her translation) cit in Wilkinson, 1995, 21).

Stokes y Bohlman, en el prefacio al libro que editan, *Celtic Modern*, hablan sobre la conveniencia que tuvo la utilización del término *Celtismo*, al ampliar el imaginario “celta”, limitado hasta entonces a Gran Bretaña e Irlanda, por un panorama global que comenzó a cambiar hacia los años noventa (Stokes y Bohlman, 2003). Sin embargo, en conversaciones informales durante mi trabajo de campo, escuché críticas al término de “celtismo”, pues mis colaboradores afirman que al igual que el término “celta”, se convierte en una “bolsa mágica” donde todo cabe.

El caso que presento en este estudio, se encuentra fuera del ámbito del Celtismo que citan Stokes y Bohlman, más relacionado con la emigración de irlandeses y sus descendientes. El fenómeno migratorio parece haber estado presente en este festival, aunque con unos matices diferentes que los sugeridos por los editores y autores de este libro. En esta fase inicial del estudio, he podido percibir que en el Festival Intercéltico de Costa Rica, existieron una serie de conexiones con el movimiento migratorio en Costa Rica, en este caso, representado por los emigrantes gallegos residentes en este país, por medio de los cuales, este festival parece haber tenido contacto con las políticas de la Embajada de España en Costa Rica y de la Secretaría Xeral da Emigración de la Xunta de Galicia. Dada la relevancia que parece tener este aspecto en el contexto de este estudio, será ampliamente investigado y abarcado a lo largo de la investigación.

De manera preliminar, con la información recopilada hasta este momento, sitúo mi investigación en la línea de pensamiento presentada por Collis: [...] Rather than suggesting that modern Celticity is something suspect, we need to see it as something different from the past, though having its roots in an historical process which links it with the ancient Celts” (Collis 2006, 230), en cuanto este festival hace una clara referencia a lo celta mediante su denominación como “Festival Intercéltico”, pero a la vez, parece encontrarse ligado también a otros fenómenos que han tenido lugar durante los siglos XX y XXI, como es el caso de la migración gallega en Costa Rica.

Una vez referidos estos asuntos, podemos pasar al siguiente cuestionamiento: ¿Cómo se explica el hecho de que la música celta esté presente en diversos continentes del planeta, tal y como demuestran Stokes y Bohlman en el libro que editan? Reiss señala que la música “celta” ha sufrido un continuo proceso de descontextualización, con una base territorial no específica, sino más bien repartida por diversos continentes:

Celtic music also resides within a set of beliefs about heritage and images of authenticity and history. But these beliefs are not grounded, they are imaginal. The virtual community of Celtic Music differs from other musical communities in its lack of place. Or rather the place evoked in this community does not refer to an actual space (Reiss 2003, 163).

En este contexto, me veo obligada a aclarar cuál es el concepto de música “celta” que estoy utilizando dentro de esta investigación. Como punto de partida, adopto la definición que hace Scott Reiss de música “celta”, dentro de un concepto activo y dinámico, acorde a las

características de esta investigación: “What is Celtic Music? Is it the traditional music of Ireland, Scotland, Wales, Brittany, and other nations that share the heritage of the ancient Celts? Or is it something separate, that might be understood as interacting with those traditional musics and the communities that produced them?” (Reiss 2003, 145). En este mismo respecto, cito de nuevo a Porter: “Celtic Musics, whatever the definition applied to them, have never existed in isolation, and searching for a ‘pure’ musical Celticity is an unrealistic pursuit. Present-day, “pan-Celtic” conflation is a different matter. They are of a recent origin, and are a part of a worldwide trend in many different kinds of musical activity over the last few decades” (Porter 2003, 210).

Durante la realización de este trabajo de investigación, he sido interrogada en diversos contextos sobre por qué esa denominación de “Intercéltico” fue utilizada para un festival que se desarrolla en una geografía externa a las que hasta hace pocos años han sido consideradas como “celtas”.

### **1.2.2. El estudio de las movilizaciones: una respuesta a nuevas dinámicas sociales**

En un informe preliminar sobre el tráfico aéreo mundial (marzo, 2015), mediante reportes de 1095 aeropuertos, ACI (Airports Council International) sitúa al aeropuerto de Atlanta (EUA) como el aeropuerto más ocupado del mundo, con un movimiento de más de 96 millones de pasajeros durante 2014. Según datos de esta misma entidad, las cifras de desplazamientos internacionales de personas por medios aéreos aumentan un 6% cada año.<sup>7</sup>

Refiero estos datos para tener una idea (parcial) del volumen de los tránsitos humanos (transporte aéreo) hoy en día. Si bien los desplazamientos y los viajes no son una situación exclusiva de este siglo ni del anterior (Clifford 1997, Creswell 2006), sí lo es el volumen de éstos, la forma en que aumentan cada año (80 millones de pasajeros a 96 millones en el aeropuerto de Atlanta entre el año 2000 y 2014) y las condiciones en las que se realizan, haciendo posible que el mundo se perciba como un lugar física y geográficamente más accesible, en el que las distancias cada vez son más fáciles de cubrir.

Autores como Tim Creswell, James Clifford y Ulf Hannerz, en sus estudios hacen referencia a ese movimiento constante en el que se encuentra la sociedad actual. Asimismo, plantean que

---

<sup>7</sup> (<http://www.aci.aero/News/Releases/Most-Recent/2015/03/26/ACI--World-releases-preliminary-world-airport-traffic-and-rankings-for-2014--DXB-becomes-busiest-airport-for-international-passenger-traffic->).

es necesario adecuar las metodologías y la orientación del trabajo de campo a estas nuevas dinámicas, que implican “movimiento” (del objeto de estudio y por tanto, del investigador). Clifford cita sobre los antropólogos: “And increasingly, they don’t study in villages either, but rather in hospitals, labs, urban neighbourhoods, tourist hotels, the Getty Center. This trend challenges a modernist/urban configuration of the “primitive” object of study as romantic, pure, threatened, archaic and simple” (Clifford 1997, 21)

Tim Creswell, en su libro *On the Move* (2006), aborda el estudio de la “movilidad”: “The movements of people (and things) all over the world and at all scales are, after all, full of meaning” (Creswell 2006, 2). El autor hace una clara e importante diferencia entre los términos de “movimiento” y “movilidad”: “Movement is the general fact of displacement before the type, strategies, and social implications of that movement are considered”. Sitúa el “movimiento” como “contentless, apparently natural and devoid of meaning” (Creswell 2006, 3). En contraposición, define “movilidad” como “Socially produced motion [...] Thus the brute fact of getting from A to B becomes synonymous with freedom, with transgression, with creativity, with life itself [...] mobility is practiced, it is experienced, it is embodied. Mobility is a way of being in the world”.

Clifford (1997) cita que desde 1900 (si bien ya existía movilidad con anterioridad a esa fecha), confluyeron poderosamente tres fuerzas globales conectadas que fueron vitales para propiciar el movimiento a través de fronteras y entre culturas: “Los efectos sin precedentes de las guerras mundiales, los legados continuos del Imperialismo y las consecuencias globales de la irrupción del capitalismo industrial” (Clifford 1997, 6-7).

Por tanto, puede decirse que la movilidad humana no es un fenómeno reciente, pero sí lo es el enfoque etnográfico que se le está dando en los estudios de las últimas décadas. André Nóvoa (Nóvoa 2011, 15) en su libro *Músicos em movimento* cita la importancia de que las ciencias sociales atribuyan un mayor enfoque al estudio de las movilidades, que se denominan *Mobility Turn* o *New Mobilities Paradigm* (Hannam et al. 2006; Sheller y Urry 2006 cit in Creswell 2010, 16).

Nóvoa (ibid) destaca también la importancia de los trabajos de Clifford en este respecto, en los que se considera a los viajes como un verdadero objeto de estudio, y que derriban el estudio territorial, cercado y cerrado de las culturas que se venía realizando hasta entonces.

“A estrada: ¿o lugar propio de um músico?” (Nóvoa 2011, 87). ¿Por qué es importante la movilidad para los músicos? ¿Cuál es la importancia de estudiar la movilidad de los músicos? [...] “De um ponto de vista histórico, a representação do músico como viajante passou a fazer parte de um ideal particular, ao qual os músicos recorrem nos seus processos de construção identitária” (Nóvoa 2011, 112).

Nóvoa, dice refiriéndose a los músicos, “A itinerância, traduzida em todos os episódios e sentimentos apresentados, é uma das dimensões que conferem maior significado às suas identidades” (Nóvoa 2011, 93). El autor, en su investigación, recoge las opiniones de los músicos (Jonny, Pablo y Ed) de la banda de rock “The Stingers”, respecto a por qué ellos consideran importantes los “tours”, una de las formas de movilidad más comunes entre los músicos. Algunas de las justificaciones fueron:

Eu também me lanço á estrada porque sinto que tocar somente em Austin, no Texas, ou em Nova Iorque, onde agora resido, é insatisfatório e insuficiente [...] É algo que legitima o meu trabalho enquanto músico [...] A estrada significa que estou a andar em frente (Jonny).

Porque me faz sentir que valho alguma coisa, porque quero viver a a experiencia de estar na estrada e porque crio uma grande ligação com os membros da banda (Pablo).

Estou na estrada pela experiencia de estar na estrada [...] Más cheguei a conclusão de que fazer estrada melhora a qualidade de um músico, de forma mais profunda e intensa, do que se este se quedar pelas actuações na sua cidade de origen ou residencia (Ed).

(Nóvoa 2011, 94)

Nóvoa, considera que un músico que es estático es una contradicción, una negación de sí mismo. Para Nóvoa, la movilidad y la carretera son trazos biográficos muy importantes para cualquier músico (Nóvoa 2011, 107). Si bien su investigación se centra en una banda de rock, por mi experiencia como músico, y por el análisis de los datos recogidos en el trabajo de campo, considero que las afirmaciones del autor sobre la movilidad de los músicos son completamente válidas en el ámbito de este estudio.

En la etapa inicial de esta investigación trabajé sobre el concepto de “músicos en tránsito”, pues en ese momento, el término respondía a las situaciones presentes en los ámbitos

estudiados. Sin embargo, tras un análisis minucioso de los datos recogidos en mi trabajo de campo, así como de la revisión de literatura, influida por los estudios de Nóvoa y Creswell, decidí que lo más adecuado en el ámbito de mi investigación, era utilizar la expresión “Músicos en Movilidad”, haciendo referencia a ese concepto de “movilidad” como “socially produced motion” que presenta Creswell en su libro (Creswell 2006, 3).

Considero que el concepto de “músicos en tránsito”, aunque también hace referencia a esos desplazamientos llevados a cabo por los músicos, está más planteado respecto a “movimiento”, en el sentido de “vacío de significado” (Creswell 2006, 3). Mi trabajo de campo, me ha permitido percibir que la “movilidad” ejercida por los músicos en torno al Festival Intercéltico de Costa Rica, ha generado “un contacto significativo con las personas y las realidades locales” (Nóvoa 2011, 125), y como consecuencia, toda una cadena de acontecimientos, entre los cuales se ha propiciado el “entrelazamiento” de músicos y el “intercambio” de invitaciones por parte de los músicos invitados al Festival Intercéltico, a los músicos costarricenses para participar en otros festivales (Festival Intercéltico de Baíña 2014 (Galicia, España), Festival Internacional de Música “Celtic Vallarta” (México, 2015), y ha desarrollado aún más movilidad de músicos. Louis Vázquez y Andrés Calvo, son dos músicos costarricenses que actualmente viven y estudian en Galicia. El gaitero Abraham Fernández, de forma desinteresada, ha estado implicado en todos los procesos logísticos (visas, traslados, alojamiento, matrículas, etc.) que ha requerido el proceso de “movilidad” de estos dos músicos desde Costa Rica a España. Él se ha ocupado de ayudar y orientar a Louis y Andrés para que pudieran cumplir su sueño de vivir en Galicia y venir a estudiar la música “gallega”. En el año 2016, estos músicos ya se encuentran integrados en el ambiente musical de Galicia, estudian y residen legalmente en España, con sus necesidades básicas cubiertas (alojamiento y comida) por la Casa Colorida (Nigrán). Sin embargo, Abraham continúa pendiente de su bienestar, estabilidad, del desarrollo de sus carreras musicales y manteniendo una relación de amistad con ambos. Esa implicación de Abraham, así como los lazos personales que ha creado con estos dos músicos extranjeros y sus familias, considero que van más allá de un mero “tránsito”, y creo que encuadra perfectamente en ese concepto de “movilidad” planteado por Creswell como “socially produced motion” (Creswell 2006, 3) y en las palabras de Nóvoa “uma experiência profunda de viagem ou de contacto intercultural” (Nóvoa 2011, 125).



### 1.2.3. Plan y métodos: diseño de la estrategia de investigación

El Festival Intercéltico de Costa Rica (2012-2014), se desarrolló dentro de unas características muy distintivas en cuanto a espacios “territoriales”, ya que ocurrió situado en San José (capital de Costa Rica), pero hizo referencia a geografías “deslocalizadas” por medio de los “músicos en movilidad”. Las situaciones desarrolladas en el Festival en este respecto, plantearon grandes desafíos desde el inicio de este estudio, en cuanto a cuáles son los métodos más adecuados para poder comprender los acontecimientos que tuvieron lugar en torno a este evento.

Esta investigación comprende dos dimensiones principales: una en el ámbito de la fundamentación teórica y metodológica, junto a otra de constitución de base empírica y documental. En lo que se refiera a la primera, comprende la realización de estudios académicos en plataformas virtuales: *JSTOR*, *New Grove Dictionary*, *Academia*, etc., así como la consulta de literatura especializada en los temas principales de la investigación: celtismo, investigación multi-situada, método etnográfico, músicos en tránsito, movilidad, etc.

La dimensión práctica incluye la aplicación del método etnográfico mediante observación participante<sup>8</sup>, entrevistas, conversaciones informales, asistencia a conciertos y otras actividades en las que estaban involucrados los grupos y los músicos que forman parte de mi estudio. A lo largo de este trabajo de campo, reuniré documentación (cuaderno de campo, grabaciones de audio y vídeo, fotografías, etc.) que compartiré con mis colaboradores. La etnografía, entendida desde la perspectiva de una forma de producción de conocimiento, tendrá también un espacio dentro de esta investigación, y será leída y discutida con las personas que me ayuden a construir ese conocimiento. Asimismo, será preciso también la investigación de archivo, en cuanto a la búsqueda de la documentación producida en el ámbito del Festival, relacionada con los organizadores, músicos y colaboradores: publicaciones en periódicos (tanto en versión impresa como digital) así como la publicidad del evento: carteles, dossiers, vídeos, etc.

Este trabajo de investigación incluirá la realización de la historia de vida del gaitero gallego Abraham Fernández. Decidí hacerla sobre él, pues en la investigación previa que he realizado,

---

<sup>8</sup> Debido a que el inicio de mi investigación tuvo lugar a finales de 2014, y como consecuencia de mis obligaciones como estudiante y trabajadora, no pude realizar una observación participante de ninguna de las ediciones del festival. Sin embargo, sí participé en diversas actividades con los músicos que estudio. Asistí a sus ensayos y conciertos, tuvimos dos mesas redondas, conversaciones informales, entrevistas e inclusive participé tocando con ellos en dos actividades celebradas en Costa Rica en agosto de 2015 (Casa de España y Universidad de Costa Rica), donde tuvimos mesa redonda y concierto con los grupos Peregrino Gris y Arbore Lume. Estos contextos fueron tomados en cuenta como objeto de análisis dentro de esta investigación.

él se ha perfilado como un músico dinámico, que decidió traspasar las fronteras físicas y geográficas para establecer contactos con otros músicos. Planteo la realización de esta historia de vida desde la perspectiva expuesta por Jocelyne Guilbault en su libro *Roy Cape. A Life on the Calypso and Soca Bandstand* (Guilbault 2014), como un proyecto de escritura donde se busca dar voz y respetar al músico, pero sin caer en el formato biográfico de idealización del artista, sino más bien aceptando la perspectiva de que “No man is an island” (Guilbault 2014, 2), en el sentido de que la creación de un nombre y una identidad como músico, no es un trabajo que se haga y se viva en solitario, sino que implica el cruzamiento de vivencias con otros seres humanos e instituciones a nivel personal, artístico, político y económico, con implicaciones tanto a nivel individual como colectivo. Las razones que han llevado a Abraham a tomar ciertas decisiones personales y profesionales, así como las consecuencias que han implicado esas experiencias en su vida, serán un importante objeto de estudio dentro de esta investigación, para determinar cuáles fueron y continúan siendo los factores predominantes que guían su vida musical y la relación que estos mantienen con otras manifestaciones económicas, políticas y musicales.

Sin embargo, en mi doble condición de músico e investigadora, soy consciente del desafío que implica escribir sobre otro músico, en cuanto compartimos ciertos itinerarios y vivencias, lo que me obliga a aceptar mi subjetividad implícita, pero también a tomar distancia en la observación, para poder percibir los diferentes matices de la carrera artística de Abraham, manteniendo una perspectiva crítica, sin dar nada por sentado, respetando las diferencias entre mi condición de artista, que comparte, admira y respeta el trabajo de otro colega, y mi faceta como investigadora que debe mantener la neutralidad de su trabajo, y cuestionar los aspectos que sean necesarios para elaborar un estudio que se ajuste a las realidades existentes.

El proceso de elaboración y escritura de la historia de vida de Abraham, incluirá también las vivencias profesionales de nosotros dos como músicos, así como de la relación de amistad que mantenemos desde hace tres años. En este sentido, sigo la propuesta que hace Guilbault en su libro: “We are both trying to capture something that involves a mixture of closeness and distance, professionalism and friendship” (Guilbault 2014, 9).

A pesar de que tal y como he referido comparto muchas de las perspectivas que presenta Guilbault sobre la historia de vida, mi escritura se diferenciará de la de ella, en que seré la única autora del texto de la historia de vida. Abraham será mi colaborador en el sentido de que una gran parte de la información sobre él provendrá de nuestras entrevistas,

conversaciones informales y observaciones. Esta historia de vida será un “texto negociado” (Guilbault 2014, 8), juntos, Abraham y yo iremos dando forma a su historia de vida, pero él no participará directamente como autor en la escritura de los textos.

A pesar de que la historia de vida de Abraham se desarrollará de una manera cronológica, en el sentido de que esta orientación contribuya a un mejor entendimiento de los acontecimientos, no debe esta perspectiva funcionar como una limitante, pues, el contacto y las indagaciones previas que he realizado con Abraham y otros músicos sobre su carrera, me han mostrado que, como es usual en la vida de un músico, abundan los cruzamientos de acontecimientos y personajes, lo que hace que su historia no pueda ser relatada de una manera continua cronológicamente hablando, sino que debe irse tejiendo en torno a su “movilidad”, a sus relaciones de “entrelazamiento” con otros músicos, y a las luchas y perspectivas de trabajo dentro de la profesión musical. “I focus on a bandsman and a bandleader to show how a musician’s biography can be a powerful document, revealing how the ethics of work come together with work consciousness, work pride and work accomplishment” (Guilbault 2014, 4).

Para poder abarcar todos aspectos de manera efectiva, el método etnográfico se presenta como una herramienta para el seguimiento y la observación participante directa e implicada en los hechos que giran en torno a mi estudio. Emerson et al, proponen el trabajo de campo como una inmersión profunda dentro del proceso investigación: “The ethnographer seeks a deeper *immersion* in others’ worlds in orders to grasp what they experience as meaningful and important. With immersion, the field researcher sees from inside how people lead their lives, how they carry their daily rounds of activities, what they find meaningful, and how they do so” (Emerson et al, 1995, 2). En el caso particular de esta investigación, y dadas las distancias geográficas que me separan de mi objeto de estudio, a lo largo del trabajo de campo que realizaré, me veré obligada a lograr esa “inmersión profunda” que citan los autores, intensificando las relaciones de proximidad con mis interlocutores por medio de redes sociales como *Facebook*, búsquedas por Internet, correo electrónico, *Skype* y servicios de mensajería instantánea como *WhatsApp*. Si bien tendrá lugar un trabajo de campo presencial en Costa Rica, donde se realizará la realización de observaciones, entrevistas y conversaciones informales, esas plataformas tecnológicas antes mencionadas, se vislumbran como herramientas fundamentales para aclarar las dudas que vayan surgiendo durante el proceso de investigación, así como para estar en contacto de manera cercana, rápida y efectiva con las personas implicadas en el festival (músicos, organizadores, público, etc.), ya que dada la diversidad geográfica de sus lugares de residencia, me será imposible estar en contacto

presencial con ellos de forma continua. Toda la información que sea encontrada por medio de estas herramientas tecnológicas, y que vaya a ser utilizada como parte de la investigación, será contrastada y confirmada con sus autores o con las personas referidas en ella.

La integración de todas estas dimensiones en la investigación me remiten a la búsqueda de conceptos que me permitan ampliar los horizontes metodológicos que vayan surgiendo en la investigación, y es por esto que por medio del método etnográfico, voy a utilizar una vertiente más específica del trabajo de campo: el trabajo de campo multi-situado.

En sus inicios, el trabajo de campo surge en el contexto de la antropología desarrollada en culturas supuestamente “localizadas”, o sea, delimitadas geográficamente, donde el investigador instala el centro de su investigación<sup>9</sup>. Como refiere Clifford, este modo de trabajo de campo, promovió la práctica de “co-residencia” en el lugar de la cultura que se iba a estudiar: “The village was a manageable unit. It offered a way to centralize a research practice, and at the same time it served as a synecdoche, as point of focus, or part, through which one could represent the cultural whole” (Clifford 1997, 21).

Este trabajo de campo intensivo se caracterizaba por estar centrado en un único lugar: “Relatively long term (typically several months upwards) stay in a field site of choice” (Falzon 2009, 1). Estas prácticas eran utilizadas por antropólogos como Malinowski, pero comenzaron a ser cuestionadas en el contexto de los estudios post-coloniales, como cita Jocelyne Guilbault: “What I am referring to are the conjunctural linkages of (post)colonial legacies of race, institutions, discourses, and political economy that allow the regulation of what and who circulates, where and why” (Guilbault 2014, 6).

George Marcus es considerado por Mark-Anthony Falzon como el pionero en plantear teóricamente la etnografía multi-situada: [...] “Multi-sited ethnography purports to break with this convention. The standard reformative thesis was nailed by George E. Marcus to the door of the 1995 *Annual Review of Anthropology*” (Falzon 2009, 1). Marcus cuestiona el trabajo de campo “convencional”, pues considera que tal y como este era entendido en la época de Malinowski, refuerza la suposición de que los sujetos son “locales”.

Dentro de esta perspectiva presentada por Marcus, los conceptos de “espacio” y “place” en cuanto a su relación con el de “trabajo de campo”, también van a presentarse como conflictivos, y deberán ser reformulados dentro del contexto postmoderno [...] “Marc Auge

---

<sup>9</sup> Tengo presente la crítica hecha por James Clifford a las fotografías de campo de Malinowski (Clifford 1997, 20).

has argued that the facts of postmodernity (he refers to a supermodernity) point to a need for a radical rethinking of the notion of place” (Creswell 2001, 18). En este mismo respecto, Falzon, señala los procesos de deconstrucción del concepto de “espacio” como “socially produced” (Falzon 2009, 4) que realizan autores como Lefebvre y Foucault. Falzon resume en tres puntos los planteamientos que Doreen Massey plantea del concepto de “espacio” dentro del contexto actual:

*First* ‘that we recognise space as the product of interrelations; as constituted through interactions, from the immensity of the global to the intimately tiny... *Second*, that we understand space as the sphere of the possibility of the existence of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality; as the sphere in which distinct trajectories coexist; as the sphere therefore of coexisting heterogeneity... *Third*, that we recognise space as always under construction (Massey 2005, 9 cit in Falzon 2009, 4).

El terreno que pretendo estudiar, está dentro de esa perspectiva señalada por Massey, como un “espacio que está siempre en construcción, en el que coexisten distintas trayectorias” (Massey 2005, 9 cit in Falzon 2009, 4). Mi campo de estudio no se encuadra dentro del modelo “convencional” que veía el terreno de investigación como algo fijo y “situado”. Es una realidad que encuadra en el Festival Intercéltico de Costa Rica que es diseminada por las nuevas tecnologías, y que tiene lugar “situada” temporalmente en la capital de Costa Rica y tejida por los músicos “en movilidad” provenientes de Costa Rica, Galicia, Irlanda y México. Terrenos como estos, requieren, aún en la perspectiva de Marcus, el desarrollo de otro “modo de etnografía”, que se asienta en el trabajo de campo multi-situado. El trabajo de campo multi-situado no es compatible con la permanencia del investigador en el mismo lugar, como se acordó en la antropología después de Malinowski. Clifford refiere que los investigadores después de Malinowski, desarrollaban el trabajo de campo en medio de los nativos planteándolo como una práctica de co-residencia, más que como un viaje o una visita (Clifford 1997, 21).

“La etnografía multi-situada no trata de tener en cuenta los distintos mundos sociales en los cuales los individuos permanecen, sino más bien, pretende examinar un mismo mundo social a través de sus multiplicidades espaciales” (Nadai y Maeder 2005, 1)

Falzon refiere en relación a la investigación multi-situada, que la esencia de ésta se encuentra en seguir a las personas, las conexiones y las relaciones a través del espacio, en tanto estos

elementos son substancialmente continuos, pero no contiguos en sus espacios (Falzon 2009, 1-2). Esta contradicción de un espacio “continuo, pero no contiguo” presentada por Falzon, evidencia que el trabajo de campo multi-situado se presenta como una provocación al investigador, pues la etnografía multi-situada busca también que el investigador se mueva, que busque su objeto, que tanto él como sus métodos de estudio se desarrollen en contextos que impliquen “movilidad”: “Se realmente queremos comprender as pessoas, coisas e ideias enquanto elas se movem, talvez não seja muito produtivo fazê-lo através de métodos estanques, situados num mesmo lugar” (Nóvoa 2011, 16).

En la perspectiva de estos autores, la sociedad actual se encuentra en constante movimiento, y por tanto, los trabajos de investigación en el contexto post-moderno constantemente plantean nuevos desafíos a la etnografía. Como refiere George Marcus, el trabajo de campo multi-situado se ajusta a los estudios que comprenden la cultura en la intersección de múltiples lugares de actividad humana en un contexto interdisciplinar y postmoderno (Marcus 1995, 96-97). En el caso específico de esta investigación, se plantea un dinamismo geográfico: me veré obligada a realizar investigaciones “simultáneas” en San José, Costa Rica y España (Galicia), lo que implica además de traslados entre ambas ciudades, la utilización de nuevas tecnologías como herramientas para estar en contacto con las dos latitudes de manera efectiva: *Skype*, *correo electrónico*, *WhatsApp*, etc. Según Dumont: “Podemos enfrentarnos a poblaciones móviles, incorporadas a dinámicas transnacionales con las cuales el etnógrafo debe seguir los desplazamientos, lo que implica un seguimiento de la misma población y un mantenimiento de las relaciones con los mismos individuos” (Dumont 2012, 75).

#### **1.2.3.1. La construcción de conocimiento por medio de la etnografía**

Como parte de este trabajo de investigación, planteo la realización de una etnografía, entendiendo esta como una herramienta de construcción del conocimiento, caracterizada por abordar el estudio de un hecho reciente, en este caso, del Festival Intercéltico de Costa Rica y los acontecimientos que tuvieron lugar en torno a la organización de sus tres ediciones (2012-2014). Esta etnografía se caracterizará por ser un estudio lineal aunque complejo, que buscará ultrapasar las dificultades propias del lenguaje escrito. A pesar de que estará basada en hechos que tienen lugar en el presente, las referencias al pasado también serán tomadas en consideración, pero sólo cuando brinden una información relevante para entender la

complejidad de las estructuras, los acontecimientos y las relaciones presentes en el desarrollo de este evento.

Para sustentar la escritura de esta etnografía, utilizaré el trabajo de campo, por medio de la observación participante, la investigación en hemeroteca (la revisión de periódicos y revistas que publiquen las noticias relacionadas con el evento), la escritura de notas de campo, las entrevistas y las conversaciones informales con las personas implicadas (músicos, organizadores, público), entre otras dinámicas de estudio que puedan ir surgiendo, según la orientación que le vaya dando a la investigación.

¿Qué es una etnografía? En su artículo “Etnografía da música”, Anthony Seeger refiere sobre la etnografía musical: “A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo” (Seeger 2008, 239). Para orientar mi etnografía según lo referido por Seeger, será necesario estudiar los itinerarios de los músicos organizadores y de los demás músicos que participaron en el evento, pues para poder entrar en contacto con ellos, debo conocer sus motivaciones y las razones que los llevaron a implicarse en este evento. Asimismo, me reuniré con los organizadores y las personas del público que logre contactar. Esto, unido a la búsqueda de hemeroteca y las demás fuentes de las que vaya obteniendo información, me ayudará, mediante la escrita, a comprender las interacciones entre los personajes y los acontecimientos que tuvieron lugar en torno a este festival.

¿Qué importancia tiene la etnografía dentro de la realización de este estudio? James Clifford (1986), considera que a pesar de que la observación participante deja poco espacio para la producción escrita, son los escritos y la producción de textos el paso inicial antes del trabajo de campo (Clifford 1986, 1). Siguiendo esta línea, como preparación para el trabajo de campo, he realizado un estudio previo a la investigación principal, de forma que me permitiera trazar una ruta inicial en torno a los aspectos sobre los que quiero basar mi investigación. Para ello, he consultado los escritos que diversos autores (Stokes y Bohlman, Ulf Hannerz, James Clifford, etc.) han elaborado sobre las temáticas que en este momento considero que pueden estar relacionadas con mi investigación (Celtismo, encuentro de lo global y lo local, la movilidad de las personas, etc.). También he investigado las carreras y los itinerarios de algunos de los músicos participantes (de aquellos que por razones logísticas o musicales

considero que ejercieron una influencia mayor en el resto de los intérpretes participantes en el festival y en general en torno al desarrollo de los acontecimientos en este evento). Después de analizar los datos y escribir los resultados obtenidos en este estudio previo, pude establecer y organizar un itinerario inicial de las líneas de investigación que deseo seguir, aunque siempre teniendo en mente que al ser una investigación en curso, esas líneas son flexibles, pudiendo ser susceptibles de ser modificadas e inclusive eliminadas o sustituidas por asuntos más pertinentes según el curso que vaya tomando la investigación. Esta fase inicial de mi investigación se orienta a percibir la “escritura como un método” (Clifford 1986, 2): por medio de la toma de notas de campo, trazado de rutas y mapas y la escritura de los resultados obtenidos. De esta manera, los datos que recogí y procesé inicialmente, constituirán una base de información a la que podré acudir durante el desarrollo del estudio, y que puede funcionar tanto como una base de apoyo a los nuevos datos que vayan siendo identificados, como para contrastar, analizar y determinar si es necesario mantener las líneas iniciales de investigación o modificarlas según el curso que vayan tomando los acontecimientos estudiados.

#### **1.2.3.2. La “inmersión profunda” en el mundo del “otro**

Emerson *et al*, en un estudio sobre la escritura de etnografías, refieren la importancia que tiene en la realización de un estudio, el hecho de que el investigador realice una “inmersión profunda” en el mundo del “otro”, viendo sus vidas y rutinas diarias desde “dentro”, intentando comprender lo qué es significativo e importante para ellos y por qué lo consideran así. Asimismo, considera que la “inmersión” en la investigación etnográfica, comprende tanto la interacción con las personas, como el hecho de vivir sus circunstancias y estudiar las respuestas que los individuos tienen a los acontecimientos que van teniendo lugar. (Emerson *et al* 1995, 2). En este caso, mi “inmersión profunda” tendrá lugar por medio de la observación participante, que me llevará a estar presente en los procesos implícitos en la organización y desarrollo de las actividades en las que participen los músicos que estudio, en los lugares donde interactúan y desarrollan su trabajo (conciertos, ensayos, clases, etc.), y que por los datos que me han brindado en nuestras conversaciones previas, están compuestos por espacios de trabajo muy diversos: escuelas, festivales (desarrollados tanto al aire libre como en sitios cerrados, y en diferentes épocas del año), teatros, bares y las casas de residencia de los propios músicos. De esta manera, intentaré percibir algunas de sus rutinas personales y profesionales, analizando su interacción con amigos y familia, con otros músicos (intérpretes,



compositores, etc.), con otros compañeros profesionales (sonidistas, asistentes, etc.), los organizadores, el público, etc. Por medio de esta “inmersión profunda” quiero realizar un trabajo de campo que me aporte los datos necesarios para sustentar mi investigación en la perspectiva de “estudiar la música como un proceso”: percibir los procesos sociales de los que la música forma parte, buscando un planteamiento que me lleve a percibir la música como algo que va más allá de una mera producción de sonidos (Seeger 2015, 171).

En este sentido, acompañar y seguir a los músicos en algunos de sus itinerarios, me dará la oportunidad de poder verlos en acción no sólo en el escenario y alrededores (ensayos generales, momentos inmediatamente previos y posteriores a las actuaciones), sino dentro de “esos procesos sociales de los cuales la música hace parte”, y determinar cómo esas dinámicas influyen en sus “procesos performativos” en el escenario, así como en algunas de sus rutinas diarias como músicos y seres humanos.

Este concepto de “inmersión profunda” del investigador, me dirige hacia cuál es la concepción sobre el etnógrafo y cómo desde esa posición voy a orientar la relación con mis interlocutores. Clifford (1986), coloca a la etnografía activamente situada entre poderosos sistemas de significado, describiendo procesos de innovación, y estructuración, de los cuales el etnógrafo forma parte (Clifford 1986, 3). Mi investigación inicial sobre el “Festival Intercéltico de Costa Rica”, me ha planteado desafíos respecto a cómo abordar el estudio de un festival que mediante “diversos procesos de innovación y estructuración” (Clifford, 1986), cuestiona algunas de las estructuras existentes en torno a la música “celta”. La relación con mis interlocutores, entre ellos los organizadores y algunos de los músicos participantes, la planteo de una manera dialógica, como una construcción del conocimiento basada en relaciones de colaboración horizontal, alejada de las imposiciones o las relaciones de poder que situaban al investigador por encima de sus interlocutores. Soy consciente de que para estas relaciones tengan lugar, es necesario que yo mantenga una interacción constante con los músicos que pretendo estudiar, situándome como una “comunicadora” (Fabian 1983, *cit in* Conquergood, 1991) activa, entendiendo la “cultura como un verbo y no como un sustantivo” (Conquergood 1991, 190).

Es evidente que este planteamiento dinámico como etnógrafa pondrá a prueba mi propio conocimiento y que me llevará a replantear mis estructuras particulares de conocimiento sobre este festival, sobre los acontecimientos que tuvieron lugar en torno a él y sobre los músicos estudiados. A pesar de que encajo dentro de la definición referida por Clifford como una

“indigenous ethnographer” (Fahim, ed. 1982; Ohnuki-Tierney 1984 *cit in* Clifford 1986, 9), pues voy a estudiar acontecimientos que tuvieron lugar en Costa Rica (el país donde nací y viví desde 1983-2004) y Galicia (mi lugar actual de residencia desde 2004), soy plenamente consciente de que a pesar de tener un amplio conocimiento de las culturas de ambos países, el estudio de este festival y la interacción con los músicos estudiados mediante esa relación dialógica a la que hice referencia, me llevará a plantear nuevas formas de producción de conocimiento sobre este evento, así como que implicará desafíos en cuanto mis propias estructuras de conocimiento sobre el desarrollo de los músicos y la música “celta” en Costa Rica y Galicia.

## Capítulo II



## Capítulo II

---

### El Festival Intercéltico de Costa Rica: El “primer” Festival Intercéltico de Costa Rica

En este capítulo abordaré el estudio realizado sobre el Festival Intercéltico de Costa Rica, un evento que tuvo lugar durante tres ediciones anuales entre 2012-2014. Este festival contó con la participación de grupos procedentes de América (México, Costa Rica) y Europa (Irlanda y Galicia). Para realizar un estudio que pudiera abarcar los acontecimientos que en él tuvieron lugar, utilicé el método etnográfico, por medio del trabajo de campo multi-situado, realizando diversos períodos de observación participante en Galicia y Costa Rica, que me permitieron entrar en contacto con músicos y personas que se desenvolvían en el circuito de la música “celta” en Costa Rica. De esta manera pude comprender, que con anterioridad a la existencia del Festival (2012), en Costa Rica ya se tocaba y se escuchaba una música que los medios de comunicación catalogaban como “celta”. Considero importante empezar este capítulo con la referencia a esos antecedentes, para así poder entender los eventos que más adelante tuvieron lugar en el contexto del Festival. Dentro del abordaje de esta investigación, destaco como relevantes los siguientes acontecimientos que desarrollaré a continuación: Uno: El músico y locutor de radio Bernal Monestel y su interés por expandir el panorama musical de Costa Rica por medio de sus programas en la radio y de su bar “Mundoloco El Chante”. Dos: Los movimientos de grupos musicales costarricenses que decidieron orientar su trabajo hacia la música “celta”. Tres: La “movilidad” geográfica de los gaiteros Abraham Fernández y Eduardo Oviedo, apoyados por el programa *Galicia Aberta* de la Xunta de Galicia y la Asociación Lar Galego de Costa Rica.

## 2.1. “Hace 20 años no se escuchaba música celta en Costa Rica”. Dinámicas de la música “celta” en Costa Rica ocurridas con anterioridad al Festival Intercéltico

### 2.1.1. Bernal Monestel. La radio como un espacio educativo por medio de la divulgación y el entretenimiento

Bernal Monestel (n. 1959) es un músico costarricense, que trabajó como programador y locutor en las emisoras de radio costarricenses *Stereo Azul*<sup>10</sup>, *Radio Nacional*<sup>11</sup>, *Radio Paladín*<sup>12</sup>, *Radio 911 Groovy*<sup>13</sup> y *Radio U*<sup>14</sup>. En una entrevista que tuvimos en enero de 2015, Bernal me

---

<sup>10</sup> *Stereo Azul* se transmitía en el 99.9 Fm. La emisora era propiedad de Alberto Terán. Stereo Azul dejó de funcionar, y en el año 2016 en ese dial transmite la emisora “99.9 Azul”.

([http://www.facebook.com/MundolocoElChante/info/?tab=page\\_info](http://www.facebook.com/MundolocoElChante/info/?tab=page_info)).

<sup>11</sup> *Radio Nacional* funciona desde el 15/09/1978. Forma parte del Sistema Nacional de Radio y Televisión, SINART S.A., del Gobierno de Costa Rica. Fue fundada durante el gobierno del Presidente Daniel Oduber, con el apoyo del Ministro de Cultura, Juventud y Deportes Guido Sáenz. Uno de los principales propósitos era que Radio Nacional se escuchara de punta a punta y se convirtiera en la difusora de los valores nacionales, de música, de la historia, de la literatura y del diario acontecer. En la actualidad (2016), Radio Nacional de Costa Rica es una emisora que cuenta con una programación generalista, en la que se involucra a toda la población, niños, jóvenes. Adultos y adultos mayores, mediante programas de opinión, realidad nacional, musicales, de corte infantil, deportivos, salud entre otros. Radio Nacional cuenta con 3 frecuencias 101.5 FM, 88.1 FM y 590 AM. Además se están creado 2 radios On Line con programación musical (<http://www.sinart.go.cr/radionacional>).

<sup>12</sup> *Radio Paladín* era una radioemisora costarricense que transmitía en el dial 107.5 FM. Estuvo activa hasta que el 20 de marzo de 1998 en ese dial empezó a transmitir 107.5, una emisora dedicada al rock. Johnny Schoroeder, programador de la nueva emisora 107.5 refiere sobre Radio Paladín: “Radio Paladín no contaba con una definición clara en cuanto a la música. En ella se transmitían bloques de música rock, pop y metálica, y, aunque la audiencia era mucha, estaba muy segmentada” (<http://www.nacion.com/viva/1998/marzo/28/espec2.html>).

<sup>13</sup> Fundada en 2008 como *911 Groovy*, la emisora transmitía mediante un dial en la radio. Posteriormente pasó a realizar sus transmisiones sólo por internet y cambió su nombre a 911 la radio. Puede ser escuchada desde su página de internet, pero para información sobre la emisora, la página web remite la búsqueda al perfil de Facebook de la emisora “Radio 911 Groovy”, donde se cita lo siguiente: “911 Groovy, una comunidad con un pensamiento, ideología y gusto musical homogéneo. Con un formato musical lleno de sonidos globales e influenciados por los grandes mentes de la música electrónica, experimental, urbana y étnica. 911laradio.com es la esencia de lo que fue la emisora 911 GROOVY. Su traslado del aire a internet dio a luz una plataforma con contenido integral interesado en ecología, arte, salud, balance y positivismo por medio de esta página de Facebook. ¿Qué puedes esperar en 911laradio.com? Housemusic, alternative-urban, indie, new wave, chillout, neosoul, world music...sonidos de cualquier época o género, pero significativos”. ([https://www.facebook.com/911LaRadio/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/911LaRadio/info/?tab=page_info)).

<sup>14</sup> *Radio U* es una de las radioemisoras de la Universidad de Costa Rica. “Su creación fue aprobada por el Consejo de Rectoría el 5 de abril de 1996 y es el 22 de abril de ese mismo año que inicia sus transmisiones por la frecuencia 101.9 FM” (<http://radios.ucr.ac.cr/radio-u/la-radio.html>). En el informe anual 2013 de la Dirección de las radioemisoras de la UCR, refieren sobre Radio U lo siguiente: “Nos mantenemos además como referente cultural en la radio costarricense, ofreciendo contenidos alternativos y de calidad para la población juvenil”

comentó sobre el papel que él considera que tuvo en la divulgación de la música “celta” en Costa Rica” (entre otras) cuando trabajaba como locutor de radio:

Hace 20 años no se escuchaba música celta en este país. Con toda modestia debo decir que yo fui el primero que programó música celta en la radio....y la gente decía: ¿Qué es esa vara mae? Sonaban gaitas... ¡Ah las gaitas, mirá! Música celta de diferentes países: Galicia, Irlanda, Escocia, música africana, música árabe, música de los Andes, eso hice yo en Mundo Loco, antes del 95. Yo estoy contando a partir de que el programa fue más comercial, pero yo empecé en la radio en el 80, yo tengo 35 años de hacer radio, en Radio Nacional tenía un programa que se llamaba Pentagrama Universal. Ponía música china, japonesa, árabe y mi jefe el director de la radio me decía, usted está loco, como se le ocurre poner esa música... Yo decía... alguien tiene que ponerla. Era mi labor como abrir... (Entr. Bernal Monestel, 2015).

En este extracto de nuestra entrevista, Bernal hace una clara referencia a la correlación existente entre la música celta y las gaitas, un aspecto que se ha presentado como una constante a lo largo de esta investigación, y que ha estado presente por medio de los organizadores, los músicos participantes y el público asistente, como iré demostrando a lo largo de este estudio.

Bernal empezó su trabajo en la radio en el año de 1980 en el Departamento de Producción de Radio Nacional de Costa Rica (101.5 fm), donde producía el espacio *Pentagrama Universal*. En el año 1995, Bernal empezó a trabajar en la emisora *Stereo Azul*, donde creó el programa radial *Mundoloco*, tal y como él refirió:

Cuando llegué a Stereo Azul, tuve la oportunidad de tener a mi cargo la programación, y abrimos ese espacio que se llama Mundoloco. Coincide con todo ese movimiento de World Music, que se viene dando a nivel mundial, con música muy variada, porque nunca me ha gustado encasillarme, tiene cabida el jazz, tiene cabida el rock, tiene cabida la electrónica, por supuesto la música étnica y todas esas mixturas, todas esas fusiones<sup>15</sup>.

---

([http://radios.ucr.ac.cr/medios/pdf/informe\\_final2013.pdf](http://radios.ucr.ac.cr/medios/pdf/informe_final2013.pdf)). Para más información sobre la creación e historia de las radioemisoras de la UCR puede consultarse el documento *Historia de Radio*: ([https://issuu.com/radioemisorasucr/docs/historia\\_de\\_radio](https://issuu.com/radioemisorasucr/docs/historia_de_radio)).

<sup>15</sup> Transcripción hecha por mí del vídeo referente al Festival Mundoloco 2006  
<https://www.youtube.com/watch?v=ybtgdQGDx8M>

Según Bernal: “Mundoloco nació para educar a la gente y darle la posibilidad de conocer y disfrutar otro tipo de música”<sup>16</sup>. Después de *Stereo Azul*, *Mundoloco* también se transmitió en *Radio Paladín*, pero en 1997, Bernal se trasladó a radio U (101.9), pues *Radio Paladín*, la emisora que hasta ese momento transmitía el programa, tuvo una reestructuración, y el programa ya no encajaba dentro de la programación de la emisora<sup>17</sup>. En *Radio U*, el programa se emitía dos veces por semana con una duración de entre dos y tres horas. En el año 2001 Bernal decidió que además de esas dos transmisiones desde la emisora, el programa transmitiera espectáculos musicales en vivo los viernes desde el bar *La Cajeta*<sup>18</sup>, y a partir del año 2002 que se transmita también los lunes desde el bar *Jazz Café*<sup>19</sup> en San Pedro (San José, Costa Rica)<sup>20</sup>. Según Bernal “Los espectáculos en vivo surgieron para brindarle espacio a grupos que no tienen cabida en otros escenarios. Es música alternativa para los ticos y llamativa para los turistas”<sup>21</sup>. La periodista Alejandra Vargas, en un artículo que escribió sobre *Mundoloco*, refiere:

Con esta propuesta radial en vivo, la interacción del público es un elemento fundamental. Es así como en cada espectáculo Bernal Monestel procura que el público pregunte, aplauda, grite o baile. Toda muestra de agrado es bienvenida para el productor, quien en su intento por combatir el desconocimiento de los géneros musicales del mundo, acude a variedad de bromas y soliloquios<sup>22</sup>

---

<sup>16</sup> <http://www.nacion.com/viva/2002/junio/18/espec1.html>

<sup>17</sup> <http://www.nacion.com/viva/1998/marzo/02/espec2.html>

<sup>18</sup> *La Cajeta* fue un bar-restaurant, gestionado como una empresa familiar, que ofrecía comida de estilo casera. Estaba ubicado en la ciudad de Paraíso, provincia de Cartago, Costa Rica. “Se trata de un local que trata de imitar una casona [...] Tenía techo artesonado de tejas, vigas de madera, paredes de ladrillo y cemento, muchos ventanales y piso de laja roja” (<http://www.nacion.com/tiempolibre/2001/septiembre/06/envivo1.html>). En “La Cajeta” se celebraban conciertos de música en vivo, y Bernal Monestel realizaba la transmisión de estos espectáculos en su programa *Mundoloco*, que realizaba en vivo en este local los viernes por la noche.

<sup>19</sup> *Jazz Café* cita en su página web: “Abrimos nuestro primer Bar-Restaurante-Galería Jazz Café en mayo de 1999 en San Pedro con una capacidad para 220 personas. Lo concebimos con la idea de dar cabida a manifestaciones musicales de alta calidad, con énfasis en géneros que tradicionalmente habían tenido poca oportunidad en otros espacios” ([http://www.jazzcafecostarica.com/website/?page\\_id=1707](http://www.jazzcafecostarica.com/website/?page_id=1707)).

<sup>20</sup> <http://www.nacion.com/viva/2002/junio/18/espec1.html>

<sup>21</sup> <http://www.nacion.com/viva/2002/junio/18/espec1.html>

<sup>22</sup> <http://www.nacion.com/viva/2002/junio/18/espec1.html>



Asimismo, Vargas refiere también cómo Bernal se encargaba de que *Mundoloco* contara con un espacio de reflexión sobre la música y la manera en que él se mostraba crítico ante ciertas situaciones políticas:

Con sus intervenciones espaciadas, Monestel intenta explicar y reflexionar sobre algunos géneros musicales bastante desconocidos, como el jazz electrónico y las danzas africanas. Con su locución, este amante de la música del mundo trata de exponer cómo las realidades sociales se evidencian a través de la música. No es raro un berrinche discreto o una evidente alegoría política en las participaciones del productor<sup>23</sup>

Entre los músicos participantes en esas transmisiones en vivo de *Mundoloco* en el Bar *La Cajeta* y en *Jazz Café*, actuó de forma individual Eduardo Oviedo con su gaita, y también el grupo *Peregrino Gris*<sup>24</sup>.

Posteriormente, en agosto del año 2005, de forma paralela, sin dejar las transmisiones de *Mundoloco* en *Radio U*, Bernal empieza el programa *Domuncolo, un mundo loco al revés* en la *Radio 911*:

El hijo primogénito de *Mundoloco* nace en 911 la radio, con el fin de brindarle a los jóvenes de todas las edades un espacio alternativo con música y contenidos que rescaten las raíces de nuestra identidad cultural en una sana armonía con la tecnología contemporánea. Folklore mundial y las propuestas musicales nacionales son parte de *Domuncolo* (Página de Facebook de Bernal).

Otra de las versiones del programa fue *Mundoloco en ruta*, que funcionó como una unidad móvil que llevaba el programa *Mundoloco* a las comunidades rurales, fuera de San José. Según Bernal: “Nos hemos propuesto sacar a *Mundoloco* de San José y llevarlo a las comunidades. Sabemos

---

<sup>23</sup> <http://www.nacion.com/viva/2002/junio/18/espec1.html>

<sup>24</sup> “Peregrino Gris es un grupo costarricense de música folk y celta, fundado el 11 de marzo del año 2001. Está formado por cuatro músicos costarricenses: Eduardo Oviedo: Gaitas, whistles, flautas. Rodrigo Oviedo: Teclados, guitarras, acordeón. Randall Nájera: Violín, bajo eléctrico, contrabajo. Orlando Ramírez: Batería y percusión. Su música se basa en las corrientes de música tradicional de Escocia, Irlanda y Galicia en España, pero dándole su propia visión como costarricenses. El grupo ha sacado al mercado 3 discos compactos con música 100% original, en los años 2003, 2005 y 2013” (<http://www.peregrinogris.com/>).

que muchos jóvenes no pueden venir hasta la capital para escuchar nuestra propuesta pero están interesados en conocerlas. Entonces, nosotros vamos para allá”<sup>25</sup>

En ese mismo año (2005), para celebrar los diez años de existencia del programa *Mundoloco*, Bernal decide celebrar el *Festival Mundoloco*, como un espacio que “Ha convocado a cientos de músicos nacionales en festivales multitudinarios con un público ávido de propuestas alternativas costarricenses. Reconocidos grupos nacionales e invitados internacionales nos deleitan con su música en este ya consolidado evento anual”<sup>26</sup>. El *Festival Mundoloco* se celebró de forma anual entre los años 2005 y 2010<sup>27</sup>, en jornadas de doce horas de duración, en localizaciones que buscaban tener un contacto directo con la naturaleza, fuera de la ciudad, como el bosque de *Jaulares*<sup>28</sup>, el bosque del *Monte Pizote* en San Ramón de Tres Ríos<sup>29</sup> y el *Autódromo La Guácima*<sup>30</sup>. “Como el programa había estado ligado al asunto ambientalista, se me ocurrió que para crear consciencia en la gente joven era bonito ponerlos en contacto con la naturaleza, e hicimos el festival en *Jaulares*”<sup>31</sup>. Esa edición de 2005 contó aproximadamente con una asistencia de 1000 personas, pero en 2008 la afluencia llegó a 8000 personas<sup>32</sup>. Con la realización de este festival, Bernal, además de buscar el contacto de los jóvenes con la naturaleza, seguía con su objetivo de acercar a las personas a diferentes géneros de música, sobre todo aquellos que él consideraba que no tenían un espacio dominante en Costa Rica. Asimismo, Bernal refiere que el festival servía como plataforma para presentar grupos nuevos

---

<sup>25</sup>[http://www.nacion.com/ocio/musica/Perez-Zeledon-ahi-va-ITALICMundolocoITALIC\\_0\\_1189481175.html](http://www.nacion.com/ocio/musica/Perez-Zeledon-ahi-va-ITALICMundolocoITALIC_0_1189481175.html)

<sup>26</sup> [https://www.facebook.com/MundolocoElChante/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/MundolocoElChante/info/?tab=page_info)

<sup>27</sup> 2010 es el último año del que encontré registros del festival.

<sup>28</sup> “Jaulares” es un bar y restaurante de Montaña ubicado a 3 Km, al norte de La Laguna de Fraijanes, (Fraijanes, Alajuela, Costa Rica). El “Festival Mundoloco 2006” se realizó en la plazoleta ubicada en el bosquecito trasero del restaurante Jaulares. (<http://www.nacion.com/viva/2006/abril/10/espectaculos6.html>)

<sup>29</sup> El bosque del Monte Pizote está ubicado en San Ramón de Tres Ríos, La Unión. La unión es el cantón número tres de la provincia de Cartago. El Monte Pizote está a 16 km de San José, capital de Costa Rica. ([http://www.launion.go.cr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=183:creacion-procedencia&catid=12&Itemid=254](http://www.launion.go.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=183:creacion-procedencia&catid=12&Itemid=254)).

<sup>30</sup> El Autódromo La Guácima pasó a formar parte del centro de entretenimiento “Parque Viva”, que se inauguró en abril de 2015. Está ubicado en La Guácima, provincia de Alajuela, Costa Rica. (<http://www.parqueviva.com/instalaciones-parque-viva.html>)

<sup>31</sup> [http://www.nacion.com/ocio/musica/ITALICMundolocoITALIC-despide-celebrando-lucha-tenaz\\_0\\_1164483636.html](http://www.nacion.com/ocio/musica/ITALICMundolocoITALIC-despide-celebrando-lucha-tenaz_0_1164483636.html)

<sup>32</sup> <http://www.89decibels.com/articulos/festival-mundoloco-2010>

y fortalecer a los ya existentes<sup>33</sup>. Estos festivales realizados por Bernal dentro de un marco ecológico, no pueden considerarse como un fenómeno aislado, ni de realización exclusiva en Costa Rica, sino dentro de un panorama más amplio, como al que hace referencia la etnomusicóloga Susana Moreno, en su artículo *Música, ecología y desarrollo sostenible en el nordeste transmontano*<sup>34</sup>. Este escrito hace referencia a las opiniones mostradas por autores como Jeff Titon y Thomas Turino, en cuanto a la realización de actividades musicales desde una visión ecológica. Moreno refiere que Titon considera la música como un “recurso biocultural sostenible” (Titon 2009, 14 cit in Moreno 2015, 2), mientras Turino “Destaca el poder de crear una comunidad y un espacio social propios desde la práctica musical en contextos de performance participativa...” y refiere también cómo, aunque estas prácticas no suelen ser rentables, “Pueden contribuir al desarrollo de modos de vida alternativos, sostenibles, en las sociedades capitalistas” (Turino 2009: 95 y 110, cit in Moreno, 2015). En este mismo artículo, la autora cita a Maria do Rosário Pestana, quien refiere la existencia de jóvenes que dentro del marco de valores ecológicos de sostenibilidad, creatividad, reutilización y reciclaje, ejercen nuevas aproximaciones a músicas populares y urbanas (Moreno 2015, 2-3). El citado estudio, realizado por Susana Moreno, hace referencias a eventos en España y Portugal, sin embargo, permite también comprender cómo los festivales “Mundoloco”, estaban enmarcados dentro de un mismo ámbito más amplio de festivales musicales desarrollados en diferentes partes del planeta, y que estaban orientados dentro de unos valores ecológicos determinados.

Bernal continuó con sus proyectos, y es así como el 15 de setiembre de 2011, inaugura el Bar *Mundoloco El Chante*, ubicado en la ciudad de San Pedro (San José, Costa Rica). Este local, se define como un “Restaurante-Bar-Sala de Conciertos. Diverso, alternativo, amigable. Ambiente contemporáneo, alta tecnología, audio, vídeo. Calidez en su mobiliario y decoración sobria, hacen de Mundoloco el chante, un lugar para compartir”<sup>35</sup>. En las visitas que realicé al bar, pude comprobar que, además del servicio de venta de comidas y bebidas, *Mundoloco El chante* también se ofrece como un espacio performativo. Dentro del bar existe un escenario donde se realizan conciertos de música en vivo todos los días. Si bien el bar está orientado principalmente a la interpretación de jazz y la improvisación, también está abierto para conciertos de otros géneros, así como para la realización de diversas actividades artísticas

---

<sup>33</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ybtgdQGDx8M>

<sup>34</sup> <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/06d-trans-2015.pdf>

<sup>35</sup> [https://www.facebook.com/MundolocoElChante/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/MundolocoElChante/info/?tab=page_info)

(teatro, poesía, etc.) (entr. Bernal, 2015). “El escenario de Mundoloco El Chante tiene cada noche de la semana un género musical específico: rock, reggae, funk, jazz, alternativo, indi, electrónico, caribeño, ska, danzas exóticas, trovas, entre otros. Además de una programación variada en audio y vídeos”<sup>36</sup>.

A lo largo de su carrera, Bernal ha estado implicado en el desarrollo de la música “celta” en Costa Rica. Como referí al principio de este subcapítulo, tanto en cuanto a la programación y difusión de esta música dentro de las actividades de *Mundoloco* (que incluyen el programa radial, el festival y el bar-restaurant-sala de conciertos) como en el apoyo que ha brindado a la carrera musical del grupo *Peregrino Gris*.

Eduardo Oviedo, gaitero del grupo musical *Peregrino Gris*, en nuestra entrevista, me refirió que fue Bernal el primero en apoyarlos como grupo, llevándolos a los escenarios y ofreciéndoles espacios para tocar. Eduardo recuerda que Bernal los invitó a tocar como parte del programa de conciertos que desarrollaba en el local *La Cajeta* (Orosí, Cartago, Costa Rica) (Entr. Eduardo, 2015). Asimismo, Bernal sugirió a los músicos de *Peregrino Gris* que grabaran un demo. Entonces, ellos, motivados por la idea, grabaron cinco canciones en un improvisado estudio que los músicos del grupo montaron en la casa de los padres de Eduardo<sup>37</sup> (conversación Eduardo, 2016). Eduardo considera a Bernal como una de las personas que les brindó ayuda y apoyo cuando *Peregrino Gris* apenas estaba comenzando como grupo (Entr. Eduardo, 2015).

Más adelante, Bernal invitó a *Peregrino Gris* a participar en el *Festival Mundoloco 2006*, del que Bernal refiere: “El festival del presente año (2006), como ustedes pudieron constatar ¡Un éxito rotundo! Sobrepasó mis expectativas, creo que se cumplió el objetivo ¿No? A nivel artístico también, a nivel musical, las bandas ya más consolidadas no sé si notaron, grupos como *Peregrino Gris*, que es un grupo que nació al calor de ‘Mundoloco’”<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> [https://www.facebook.com/MundolocoElChante/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/MundolocoElChante/info/?tab=page_info)

<sup>37</sup> En ese primer demo participó Eduardo con las gaitas y una percusión sencilla (tam tam marroquí, tambor boruca y una vasija de barro), Rodrigo, el hermano de Eduardo tocaba la guitarra y Rafael Howell el violín y la viola (conversación Eduardo, 2016).

<sup>38</sup> Transcripción hecha por mí de un vídeo referente al Festival Mundoloco 2006.  
(<https://www.youtube.com/watch?v=ybtgdQGDx8M>)

Sobre esa presentación de *Peregrino Gris* en el *Festival Mundoloco 2006*, refiere también el periodista Alberto Zúñiga en un artículo que escribió para el periódico costarricense *La Nación*: “Peregrino Gris, como ya es habitual, enloqueció a las multitudes con su repertorio celta provocando el baile masivo, excelente preámbulo para que el Ensamble Étnico y el Dr. Leo hicieran de las suyas y finalmente llegaran los invitados de lujo, el brasileño Warner Pá y su grupo Brazuca Matraca”<sup>39</sup>.

Por otra parte, Abraham Fernández también es consciente de la labor llevada a cabo por Bernal y lo considera como uno de los impulsores de la música “celta” en Costa Rica. Además de su trabajo inicial con *Peregrino Gris*, Abraham lo describe como una persona muy sensible a los diferentes estilos de música:

Es curioso, porque siempre que llegaba a su local, tenía a Carlos Núñez en la televisión. Tiene vídeos de Carlos Núñez, es decir, es una persona muy sensible a diferentes estilos de música, y es un sitio donde es agradable tocar, porque el espacio está perfectamente adaptado para realizar conciertos. Tiene un espacio en el que realizan comidas y uno puede estar ahí en el restaurante, es decir es un espacio multidisciplinar, donde un músico se siente muy cómodo, y el trato siempre fue muy bueno (Entr. Abraham 2016).

---

<sup>39</sup> <http://www.nacion.com/viva/2006/abril/10/espectaculos6.html>

### 2.1.2. *¡Muevan las manos, muevan los pies! ¡Todas las parejas tienen que bailar para que no se aburran! Los Square Dance en Monteverde*

En 1950, una comunidad de aproximadamente cuarenta inmigrantes quackeros se instalaron de forma permanente en la zona de Monteverde<sup>40</sup> (provincia de Puntarenas, Costa Rica) cuando llegaron procedentes de los EUA. En una entrevista que realicé a Benito Gindong (el hijo de Wilford y Lucía Gindong, una de las parejas que llegó en ese entonces), me comentó cómo sus padres le habían referido que en esa época en Monteverde, tenían muy pocas opciones de esparcimiento y no fue hasta 1954 que llegó la luz eléctrica a esa zona de Costa Rica. Asimismo, aclaró que si bien la música no estaba permitida entonces dentro de las actividades de la comunidad quackera, en su familia sí se cantaba mucho. Es por estas razones que los padres de Benito, más conocidos como *Wolf y Lucky*, hacia el año 1952 aproximadamente, empezaron a organizar *Square Dance* en la zona de Monteverde (Puntarenas, Costa Rica).

Benito refiere que en principio los bailes se realizaban acompañados de dulzainas, mientras *Wolf* daba las instrucciones para realizar el baile. Conforme la actividad fue ganando popularidad, otros residentes de la zona (costarricenses) empezaron a integrarse para ver qué era lo que acontecía allí, y poco a poco, con instrumentos como acordeón, concertina y guitarra tomaron parte activa para animar el baile con música en vivo. Posteriormente, se utilizaron grabaciones, que incluían la música y las instrucciones del baile. Benito también hace referencia a una holandesa que les enseñó a cantar a cuatro voces, lo que en su opinión, les abrió más posibilidades musicales. Destaca también que había muchísima circulación entre las personas que asistían al baile, por lo que las coreografías que realizaban eran sencillas para que todos pudieran integrarse y participar. En el momento de nuestra entrevista (agosto de 2015), Benito me comentó que aún organizan los *Square Dance*, pero de forma más esporádica y casi como una actividad especial, cuando llega algún familiar o visitante, pues Benito asegura que los jóvenes actualmente prefieren otros tipos de diversión (Entr. Benito, 2015).

Randall Nájera Brenes (n. 1973), el violinista del grupo musical *Peregrino Gris*<sup>41</sup>, sitúa estas actividades de los quackeros hacia 1952, como las primeras experiencias con música “celta” en

---

<sup>40</sup> Monteverde se ubica a 138 km de San José (capital de Costa Rica). Por sus características geográficas y las carreteras disponibles, aún en la actualidad es una zona de difícil acceso.

<sup>41</sup> Randall se ha desempeñado como violinista del grupo musical *Peregrino Gris* desde agosto del año 2002 y continúa ejerciendo esa posición actualmente en el año 2016. Se integró en el grupo cuando Rafael Howell

Costa Rica<sup>42</sup>. Randall ya tenía conocimiento de las actividades en torno a esos *Square Dance* y debido a un concierto en Monteverde, en el que participó como miembro de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Costa Rica, él, previamente ya había estado en contacto esa comunidad quackera residente en Costa Rica. Pero Randall también se desempeñaba como profesor de violín, y es por medio de una de sus alumnas de violín, Helen Joyce, que retoma el contacto con los *Square Dance* y las actividades de los quackers de Monteverde, pues Helen y su familia, le comentaron que de forma regular (aproximadamente cada 15 días), se realizaban estos bailes en Monteverde (entr. Randall 2015).

En el año 2004, Randall creó el grupo *Iona Fiddle Band*<sup>43</sup>, una banda que formó con los alumnos de violín que en ese entonces tenía en Costa Rica, y que estuvo aproximadamente hasta el año 2013. Randall enseñaba a sus alumnos con piezas que memorizaban de libros como *Irish Fiddle* de Paul Mc Nevin. Randall refiere que creó *Iona Fiddle Band* desde la siguiente perspectiva:

¡Qué bonito sería que los músicos tocáramos por amor a la música, que tocáramos por disfrutar la música y no por una competencia, un examen, ni nada de eso, solamente porque la música es muy bonita! Yo al tener esa oportunidad ahí, yo dije, yo quiero emular eso, por lo menos intentarlo, y ese fue el intento con Iona, por lo menos durante todos esos años que el proyecto duró, por así decirlo, con mis estudiantes, que pudieron haber sido unos 4-5 años, estoy seguro que no hubo menos de 30 personas que tuvieron contacto con la música tradicional irlandesa (entr. Randall, 2015).

Randall encontró la motivación para crear este grupo en un viaje que él y Eduardo Oviedo, el gaitero de *Peregrino Gris* realizaron juntos a Escocia e Irlanda en setiembre de 2003. Allí

---

Flores, que había sido el violinista del grupo desde sus inicios (2001), dejó la banda para continuar sus estudios musicales en los EUA. Sin embargo, Randall ya conocía a los músicos de *Peregrino Gris* con anterioridad, pues había tocado con ellos en otras ocasiones como parte del grupo experimental *Azul Profundo*, un grupo que según Eduardo Oviedo “Era como un rock progresivo que tenía partes latinas, blues, jazz, canciones, partes de música andina. En ese grupo éramos 7 personas, y luego llegamos a ser 8: batería, percusión latina, saxofón, flauta travesa, gaita, teclados, guitarra, guitarra eléctrica y bajo (entr. Eduardo, 2015).

<sup>42</sup> [http://www.nacion.com/ocio/musica/Peregrino-Gris-rareza-volvio-referente\\_0\\_1548645164.html](http://www.nacion.com/ocio/musica/Peregrino-Gris-rareza-volvio-referente_0_1548645164.html)

<sup>43</sup> Iona Fiddle Band se desarrolló entre los años 2004 y 2013. Como su director, Randall se presentó con ella en diversos sitios en Costa Rica como en las dos primeras ediciones del Festival Intercéltico de Costa Rica (2012 y 2013, San José), Festival de Música Celta de Coronado (2008, Coronado, San José), Municipalidad de Cartago (Cartago), Fête de la Musique (Liceo Franco Costarricense, 2008) y en dos ocasiones (2008 y 2009) en los *Square Dance* que tenían lugar en Monteverde (Puntarenas).

tuvieron la oportunidad de entrar en contacto con dos influencias que según Randall fueron clave para la formación del grupo: la figura de las *fiddle band* y la Isla de Iona (Escocia), que conocieron en una excursión. El antropólogo Michael Dietler, señala la importancia de esta isla cuando refiere: “Sites such as Stonehenge, Avebury, Glastonbury, Carnac and Iona furnish a focus for international pilgrimage and for rituals that server the construction of collective memory and the embodiment of a comforting sense of authenticity and continuity” (Dietler 2006, 244-245).

En nuestra entrevista, Randall insistió en recalcar cuánto les había impactado conocer esa isla, al punto de que decidió fundar una banda de violines (*fiddle band*) que llevara el nombre de Iona. Randall refiere respecto a esos acontecimientos:

Entonces a mí me quedó como ese nombre marcado, lo de Iona. Para esos años, me di cuenta que existía una figura que se llamaba banda de violines, "Fiddle Band", que en Escocia hay varias fiddle band, que son como esas silly bands, o algo así se llaman, tienen un nombre ahí que no me acuerdo cómo es que se pronuncia...que son los grupos de baile en Escocia, los grupos de baile con música tradicional escocesa, pero entonces también existen estas bandas de violines, que son de 200 carajos tocando con percusión y algunos otros instrumentos, los violines algo así como lo que hace Alasdair Fraser en los campamentos en USA, tocando música tradicional escocesa, entonces a mí me hizo gracia ese nombre (entr. Randall 2015).

Con *Iona Fiddle Band*, Randall participó en los *Square Dance* de Monteverde en dos ocasiones, en 2008 y 2009. En esas ocasiones estuvieron también presentes otros músicos costarricenses como Walter Field (ex concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica) y la soprano Keren Rodríguez, o músicos que en ese momento residían de Costa Rica como la violinista australiana Alice Barriet, la violinista estadounidense Gloria Waishbult y una flautista suiza, llamada Katherine (de la que Randall refiere que no recuerda el apellido) (entr. Randall, 2015).

### **2.1.3. El “increíble florecimiento” de los grupos de música “celta” en Costa Rica**

En mis conversaciones con Randall, pude percibir que, como violinista de *Peregrino Gris*, él tuvo la oportunidad de estar en contacto con diversos grupos costarricenses de música “celta”.



Cuando le pedí si me podía hacer un panorama general de los grupos que habían existido, él me refirió lo siguiente:

En Costa Rica hubo muchos grupos, grupo Medieval, que fue el segundo grupo de música Celta en Costa Rica, después de Peregrino, después vino Iona, después estuvo el grupo Ar-n-arán que después vino a ser Sesiún, era un grupazo, igual que Seisiún, que es un buen grupo. Era más grande y Andrés tocaba la viola, había otro muchacho que tocaba el bajo eléctrico, tenían percusión, tenían teclado, tenían guitarra, Norman tocaba el whistle, era otra cosa. A ver si me acuerdo de otros, bueno, después está el grupo este que tuvo como sede la Casa España, Árbore Lume. La cuestión es que en cierto momento histórico, yo me acuerdo, porque los contamos, en aquel momento, pero ahora no me acuerdo los nombres, hubo 8 grupos de música celta. Fue un momento de florecimiento increíble [...] (entr. Randall, 2016).

Algunos de los grupos mantienen aún su actividad en 2017 (*Peregrino Gris*, *Árbore Lume*), otros sufrieron transformaciones estructurales desde su creación (*Ar-n-Arán* y *Nordics*, que se fusionaron en *Seisiún*), *Luna Serindipia* funcionó durante algunos años, pero en 2017 ya no existe como grupo y *Iona Fiddle Band* retomó su actividad en enero de 2017.

La actividad de algunos de estos grupos ha sido o será referida en este capítulo como parte de los eventos y personajes relacionados con el festival (*Ar-n-Arán*, *Nordics*, *Seisiún*, *Luna Serindipia*, *Iona Fiddle Band*), por lo que en esta sección haré referencia a los grupos que en 2017 siguen activos: *Peregrino Gris* y *Árbore Lume*.

#### **2.1.3.1. Desde la “experimentación” de “Azul Profundo” hasta la literatura fantástica de J. R. R. Tolkien: El grupo musical Peregrino Gris.**

*Peregrino Gris* tiene sus antecedentes en el grupo musical *Azul Profundo*, un grupo que surgió como una iniciativa de los hermanos Eduardo y Rodrigo Oviedo. Empezó en el año 1994 y duró hasta el año 2001. Según Eduardo, era un grupo de *música experimental* que estaba compuesto por 7-8 integrantes. Según Eduardo Oviedo, este grupo se caracterizaba por hacer “fusiones” e investigar nuevos géneros e instrumentos [...] “El grupo experimental *Azul Profundo*, era como un *rock progresivo* que tenía partes latinas, blues, jazz, canciones, partes de música andina. O sea, ahí fue como aprovechar para meter todo lo que se pudiera” (entr. Eduardo 2015).

Eduardo señala que en este grupo, se dedicaron a experimentar con diferentes géneros e instrumentos, según el momento, y los músicos que invitaran a tocar. También les gustaba experimentar con escenografías, escenarios, pinturas, así como con las temáticas: indígenas, caballeros medievales, etc. (entr. Eduardo 2015).

Según Eduardo, el grupo *Azul Profundo*, no contemplaba mucho el uso de gaita. En esa época, él ya había comprado varias de sus gaitas (escocesa, irlandesa) y estaba más interesado en proyectos acústicos. Así, *Azul Profundo* llega a su fin en el año 2001, para convertirse en el grupo musical *Peregrino Gris*, orientado a los géneros celta y folk.

*Peregrino Gris* tomó su nombre inspirado en la literatura de J. R. R. Tolkien, donde uno de los personajes popularmente conocido como *Gandalf*, el mago, aparecía en ocasiones también mencionado como el *Peregrino Gris*. En una de nuestras entrevistas, Eduardo refirió que a todos los miembros del grupo les gustaba mucho la obra de Tolkien, por lo que con el nombre de *Peregrino Gris* quisieron hacer una referencia, aunque no de una manera directa, pues sólo aquellos que conocieran la obra del escritor los relacionarían, y de esta forma el grupo mantendría una identidad propia y no sólo ligada a la literatura de Tolkien (entr. Eduardo, 2015).

En sus inicios, *Peregrino Gris* estuvo formado por Eduardo (gaitas, whistle, flautas), su hermano Rodrigo (guitarra, acordeón, teclados), Carlos Quesada (percusión) y Rafael Howell (violín/viola).

Entonces, *Peregrino Gris* nace en ese momento como un grupo, ya que tiene algo de música celta, pero que nosotros también lo que estamos haciendo diferente es que no estamos tan orientados a lo celta como tal o por decirlo así a tocar música tradicional, no solo música tradicional de Escocia, o de Irlanda, o de fuera, sino que estamos tomando esos elementos para hacer música original nuestra, como viéndonos desde el punto de vista que yo soy un centroamericano que está aquí en Costa Rica y que puedo usar esos instrumentos y la forma en que se tocan para hacer mi propia composición musical (entr. Eduardo 2015).

Rafael Howell participó con *Peregrino Gris* en la grabación de su primer demo, pero en agosto de 2002 abandonó el grupo, pues se traslada a EUA para continuar sus estudios musicales. Entonces, Randall Nájera que ya había tocado en *Azul Profundo*, pasó a formar parte del grupo, donde en 2017 continúa tocando en el grupo el violín, el bajo eléctrico y el contrabajo.

Peregrino Gris tiene grabados tres discos de composiciones propias: *Peregrino Gris* (2003), *Confrontación* (2005) y *Antes De La Lluvia* (2013). *Peregrino Gris*, el primer disco del grupo, salió a la venta en diciembre del 2003 y tuvo una gran acogida. En una de nuestras conversaciones informales, Eduardo me refirió que los dos primeros discos fueron grabados en el estudio de grabación particular de Ricardo Molina, un músico amigo de los miembros del grupo, quien no cobró nada por este servicio. El tercer disco fue grabado en el estudio de grabación particular de Randall, el violinista de *Peregrino Gris*, quien en ese entonces ya contaba con un estudio apto para este tipo de trabajos. Eduardo insistió en recalcar que cómo los tres discos fueron grabados de forma totalmente independiente de promotoras o sellos musicales.

Según Eduardo, del primer disco, lograron vender 400 unidades en tan sólo tres conciertos. Los conciertos promocionales de este disco tuvieron el aforo completo, e inclusive las personas hacían fila fuera de los locales para intentar entrar (entr. Eduardo, 2015).

Eduardo refirió que entre 2005-2013 *Peregrino Gris* tuvo un período de baja actividad, no grabaron ningún disco. Durante esta etapa, Eduardo tuvo que ser operado, lo que lo mantuvo un poco al margen de la actividad musical del grupo.

Desde su fundación, *Peregrino Gris* ha desarrollado una intensa actividad de conciertos en Costa Rica. Asimismo, ha realizado dos tours de conciertos en Galicia (2013 y 2014) (ver capítulo III *Historia de Vida*). La prensa impresa y digital tanto en España como en Costa Rica, ha seguido la actividad musical del grupo, del Festival Intercéltico de Costa Rica y de las giras de Peregrino gris en España. En Costa Rica los periódicos *La Nación* en su edición digital y escrita, así como en sus comunicaciones vía twitter, *El Financiero*, en su edición digital, y en España *El Faro de Vigo*, en su edición digital del Morrazo promocionon las actividades del grupo.

Eduardo refirió que su actividad como gaitero en Costa Rica, le ha proporcionado otras oportunidades más allá de las experiencias con el grupo. En la entrevista que mantuvimos, refirió que él tuvo la oportunidad de conocer gaiteros extranjeros residentes en Costa Rica, que por decisión propia desarrollaban su actividad musical con la gaita de manera privada (en fiestas o en sus casas), entre los que se encontraban Kevin Ludeke (Escocia-EUA) y Pepe Pena (Galicia).

Eduardo también me refirió otra experiencia en este respecto:

[...] Ya en el primer disco pasó algo muy interesante, que te quiero contar, una anécdota vacilona. Me llamó Randall Nájera y me dice que Walter Flores andaba buscando un gaitero para buscar con Rubén Blades, y en ese entonces llegaron a la casa, les enseñe la gaita, toque y dice Walter, bueno, este, estaría bonito que hiciéramos algo, entonces me dijeron que le hiciera una grabación a Rubén de como yo tocaba [...]

[...] Yo le mandé la grabación a Rubén y a Rubén le gustó, fui a ensayar con ellos y estaba Erick Riegler, que es el gaitero este que grabó en Titanic y Corazón Valiente grabó la gaita irlandesa, súper simpático y humilde, y yo tocaba con él, digamos. Porque cuando Erick no podía, es una persona muy comprometida, muy ocupada, muy conocido a nivel mundial, entonces la idea era que yo sustituyera a Erick cuando él no tocaba, el tema fue que un día me llamaron, pero yo tenía un problema, porque yo tenía una gaita irlandesa de no muy buena calidad que, por dicha y con ayuda de ciertas personas pude hacer un cambio de gaita, pero esa gaita no funcionaba muy bien, y a mí me dio mucha pena cuando Erick me llamó para decirme que fuéramos a tocar y todo, y yo dije, sinceramente yo no me siento preparado para tocar con esta gaita como está, porque no estaba en un estado para tocar con ellos, porque además yo cuando vi todo como lo trabajaban, cuando ensayaban, ver a Ramsés, Carlomagno, Lalo, Edín, Ricardo, Carlitos y Tapado. Y yo escuchaba eso y decía, ¿Cómo voy a meterme ahí con ellos? Que digamos sí que podía, pero mi instrumento no me ayudaba para nada en ese momento (entr. Eduardo 2015).

Desde 2014, *Peregrino Gris* cuenta con un nuevo miembro, Orlando Ramírez, quien pasó a ser el nuevo percusionista del grupo. El 16 de marzo de 2016 celebraron un espectáculo titulado *El pasaje del Tiempo-15 años*, en el Teatro Lucho Barahona (San José, Costa Rica), para celebrar los 15 años del grupo. Dado el excesivo aforo de público, se vieron obligados a repetir el concierto el 30 de marzo en el mismo teatro. Asimismo, el 29 de marzo participaron junto al músico Adrián Goizueta en el espectáculo *Entre pitos y flautas*, siendo esta la primera vez que *Peregrino Gris* tocaba en el Teatro Nacional de Costa Rica (San José)<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> [http://www.nacion.com/ocio/musica/Adrian-Goizueta-Peregrino-Gris-uniran\\_0\\_1551044927.html](http://www.nacion.com/ocio/musica/Adrian-Goizueta-Peregrino-Gris-uniran_0_1551044927.html)

### 2.1.3.2. “Del celta a nuestro folklore”. La “fusión celta” como propuesta del grupo musical *Árbore Lume*

*Árbore Lume* es un grupo musical costarricense que surgió en marzo de 2008. Está formado por: Kevin Murillo (flautas y gaita), Carlos Mata (violín), Jason Aguilar (guitarra y bouzouki irlandés), Jean David Alonso (piano y acordeón), Jose Jiménez (bajo) y Gustavo González (batería). Kevin, el gaitero del grupo, asistió al curso de gaita impartido por Abraham en 2007, pero asegura que la iniciativa de formar el grupo ocurrió de forma independiente de su participación en el curso.

En nuestra conversación, Kevin me refirió que *Árbore Lume* desde su etapa temprana buscó presentar una propuesta musical innovadora con respecto a lo que ya había en el mercado costarricense. Mediante el espectáculo *Del celta a nuestro folklore*, *Árbore Lume* quería “Mostrar la coyuntura que existe entre la música tradicional española, en este caso la gallega, y la música típica costarricense” (conversación Kevin). Según el trabajo de investigación y estudio musical que han realizado, Kevin refiere que ellos consideran que “Mucha de la música costarricense está escrita de forma que se puede tocar en la gaita, en cuanto a que la tesitura del instrumento coincide de forma perfecta con muchas de las melodías de música tradicional costarricense” (conversación Kevin, 2016).

*Árbore Lume* se ha presentado en diversas ocasiones y escenarios en Costa Rica.<sup>45</sup> Sin embargo, de todos, Kevin destaca el concierto que realizaron en conjunto con la Banda de Conciertos de Alajuela (Costa Rica), en una producción llamada *Fusión Celta* del que presentaron dos conciertos, uno en la Iglesia Parroquial de San Ramón (Alajuela, Costa Rica) y otro en el teatro municipal de Alajuela, con motivo del Día de la Música (2012). Kevin refiere que con estos conciertos, *Árbore Lume* se convirtió en el primer grupo de música celta en estrenar una obra para Banda Sinfónica de concierto y gaita en Costa Rica<sup>46</sup>. En el año 2013, *Árbore Lume* se presenta con la Banda Nacional de Cartago (Cartago, Costa Rica), con un programa

---

<sup>45</sup> *Árbore Lume* se ha presentado en los siguientes festivales en Costa Rica: *Segundo Festival Internacional de Plectros de la UCR* (2010), *Fête de la Musique* [Fiesta de la Música] (2010, 2011, 2012), *Festival Nacional de las Artes* (FNA 2011), *Festival las Tortugas* (2011), *Festival Guanacastearte* (2012) y *Festival Internacional de las Artes* (FIA 2012) (conversación Kevin, 2016).

<sup>46</sup> Kevin refiere que los miembros del grupo han realizado investigaciones en este respecto, y que no han encontrado en Centroamérica registros de una actividad similar previa a la realizada por *Árbore Lume*, en cuanto a su participación como grupo solista de música celta acompañado por bandas de música (conversación Kevin, 2016).

compuesto de obras tradicionales, con arreglos originales hechos por el grupo (conversación Kevin, 2016).

En la etapa inicial del grupo, la Asociación Española de Beneficencia (Casa de España de Costa Rica), decidió brindar su apoyo a este grupo prestándoles de manera gratuita uno de los salones del edificio para que pudieran ensayar una vez a la semana, así como el Salón Goya (la sala principal del edificio), para que realizaran allí algunos conciertos. Ninguno de los miembros de *Árbore Lume* es español ni tiene antecedentes españoles en su familia, pero en una conversación informal, el señor Ramón Banet, expresidente de la Asociación Lar-Galego de Costa Rica, me refirió que tanto esta asociación como la Asociación Española de Beneficencia, valoraban muy positivamente la implicación de este grupo de músicos costarricenses en conocer y tocar entre su repertorio música gallega. La Asociación lo consideró como un gesto que debía ser valorado y potenciado, y por eso daban facilidades al grupo para que pudieran realizar su trabajo cómodamente en estas instalaciones. Posteriormente, debido a la estrecha colaboración de la *Asociación Española de Beneficencia* con la *Asociación Lar-Galego*, *Árbore Lume* entró también en contacto con esta última. Desde entonces, *Árbore Lume* colabora con la realización de conciertos en las actividades regulares que ambas asociaciones tienen durante el año.

A pesar de haberse formado como grupo en 2008, *Árbore Lume* no participó en ninguna de las ediciones del *Festival Intercéltico de Costa Rica*. Inicialmente, *Árbore Lume* estuvo bajo la dirección musical del flautista costarricense Mario Coto, quien integró al grupo en el contexto de las bandas de música. Fue de esta manera que el grupo se presentó en Costa Rica con la *Banda de Cartago* y *Banda de Conciertos de Alajuela*. Sin embargo, durante esta época, la actividad de *Árbore Lume* se mantuvo apartada de la del resto de los grupos costarricenses de música celta. Randall Nájera, violinista de *Peregrino Gris*, en nuestra entrevista, hizo referencia a esta situación:

En cierto momento histórico, yo me acuerdo, porque los contamos, en aquel momento, pero ahora no me acuerdo los nombres, hubo ocho grupos de música celta. Fue un momento de florecimiento increíble, pero no se aprovechó eso, nunca logramos unir a los grupos, desdichadamente hemos tenido mala suerte, muy mala suerte con el grupo *Árbore Lume*, en el sentido de que no pudimos desarrollar lazos de ningún tipo con ellos. [...] Es una lástima, porque es el grupo que ha estado ausente, el único grupo de música Celta que estuvo ausente del Festival Intercéltico (entr. Randall, 2015).

A pesar de que *Arbore Lume* no participó en ninguna de las ediciones del Festival Intercéltico, sí participó en las actividades que organicé en agosto de 2015 en la *Casa de España* y la *Universidad de Costa Rica* (ver descripción detallada de las actividades en la subsección 2.1.4.1., sobre Johann Solano). Durante 2016, Kevin Mesén, el gaitero de *Arbore Lume* pasó a formar parte de la junta directiva de la *Asociación Lar-Galego de Costa Rica*, en el cargo de secretario. El grupo continúa ensayando y haciendo presentaciones en Casa de España, tanto en conciertos particulares del grupo como para actividades oficiales de la *Asociación Lar-Galego de Costa Rica* y de la *Asociación Española de Beneficencia*, así como en conciertos particulares gestionados por el propio grupo.

#### **2.1.4. ¡Una gaita! Presencia de la gaita en Costa Rica. Iniciativas individuales en torno a la interpretación y fabricación de gaitas en Costa Rica**

A pesar de las dificultades que implica comprar y mantener una gaita mientras se vive en Costa Rica, poco a poco, en torno a este instrumento se han ido reuniendo seguidores costarricenses. Desde la fabricación, tenemos el caso de Johann Solano Navarro, artesano costarricense. Por otra parte, Diego Calvo Rodríguez, decidió mantener su práctica del instrumento en solitario, sin adscribirse a ningún grupo. En esta sección, hablaré sobre las experiencias que estos dos costarricenses han tenido con la gaita en Costa Rica.

##### **2.1.4.1. El surgimiento de la “Gaitica”, construida por Johann Solano Navarro**

Johann Solano (n. 1985) es un gaitero costarricense, que se ha desenvuelto como artesano de instrumentos de diferentes países, pero principalmente de diferentes tipos de gaita.

Cuando yo tenía 17 años, yo escuché una gaita por primera vez. Tenía conocimiento del instrumento desde niño, ya que en diferentes programas sale el instrumento. Cuando el instrumento suena, genera un efecto en mí. Genera un efecto de miedo de niño. Genera un efecto de misterio de joven. La veo por primera vez y me doy cuenta que nos conectamos. Como yo soy muy joven (entonces), no tengo este tipo de pensamiento de por qué un ser humano se conecta con un instrumento o no. Quiero un instrumento, yo lo quiero. Quiero tocarlo, yo quiero ser el que está interpretando. En ese entonces, el internet no era muy bueno, digamos. No había Facebook. Mandar a traer una gaita era muy muy caro y yo estaba en el colegio, y me di a la tarea

de investigar cómo se hacía el instrumento para yo construirlo. Empezamos a construirlo de cero. Con bolsas experimentales, con válvulas, tubos de plástico.

[...] Al tiempo, esto evoluciona. Empezamos a construir bolsas de diferentes materiales, cuero... Empezamos a practicar con tubería ya de madera, caña real, no caña de plástico. Válvulas de cuero [...] (entr. Johann, 2015).

Conocí la labor de Johann en una de mis búsquedas por Internet. Encontré en *You Tube* un vídeo de él tocando, como parte de un taller de gaita medieval dentro de las actividades del *Festival Tolkien 2008*, en San José<sup>47</sup>. Inmediatamente contacté con él mediante *Facebook*, y empezamos a hablar sobre su trabajo. En agosto de 2015, como parte de mi trabajo de campo en Costa Rica, pude reunirme con él personalmente. Esto ocurrió porque unos meses antes, yo había recibido dos invitaciones para participar como expositora en San José, Costa Rica. La primera era de la *Asociación Lar-Galego de Costa Rica*, quienes estaban interesados en que en conjunto realizáramos una actividad en la *Casa de España de Costa Rica*, donde pudiera explicar a sus socios y al público en general, los avances que tenía hasta el momento respecto a mi investigación sobre el Festival Intercéltico. Asimismo, también fui invitada al ciclo de conferencias *Artes en Costa Rica*, organizado por la profesora Ekaterina Chatski en la *Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica*. Durante la organización de estos eventos, tanto con los miembros de *Lar-Galego* como con Ekaterina, llegamos a la conclusión de que sería muy interesante que además de mi ponencia, (y dado que hasta ese momento no me había sido posible realizar una observación participante de ninguna edición del festival, y que ya en ese entonces existían dudas de que en lo que restaba de 2015 pudiera realizarse una cuarta edición del evento), algunos grupos costarricenses de música celta, así como otros personajes implicados en el movimiento de esta música en Costa Rica, entre ellos Johann, participaran con su música y contando sus experiencias al respecto.

En el caso de la actividad de la *Asociación Lar-Galego*, fueron ellos quienes decidieron denominarla *Gran Noche de Música Celta*, en referencia al Festival Intercéltico del que se hablaría, y por los grupos de música celta que participarían. En conjunto con la Asociación, fuimos elaborando las participaciones artísticas, e invitamos a los grupos *Coseth y Diego*, *Arbore Lume*, *Peregrino Gris* y al constructor de instrumentos Johann Solano, quien lamentablemente en esta ocasión no nos pudo acompañar.

---

<sup>47</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=rUTFweC5l20>



La actividad, que tuvo lugar el 13 de agosto de 2015 en la *Casa de España de Costa Rica*, incluyó mi ponencia, una mesa redonda (debido a las limitaciones de tiempo), sólo con los miembros del grupo *Peregrino Gris*, en calidad de participantes y organizadores del festival, y para cerrar, participaciones musicales con los grupos invitados. Además de expositora, me desempeñé como moderadora de la mesa redonda y pude colocar algunas de las cuestiones que más dudas me creaban en ese momento, como por ejemplo ¿Por qué el festival se denominaba Intercéltico? ¿Cuáles consideraban ellos que eran los antecedentes de la música celta en Costa Rica? y ¿Qué implicaba hacer música celta en Costa Rica? Posteriormente, los grupos realizaron sus participaciones musicales, interpretando un repertorio en su mayoría compuesto por temas de música tradicional gallega, dada la alta afluencia de gallegos y por el contexto en el que nos encontrábamos. Sin embargo, *Arbore Lume* también interpretó algunos temas de música irlandesa. La actividad contó con una alta afluencia de público, que calculamos en 200 personas aproximadamente, y que incluía un alto porcentaje de gallegos y descendientes de gallegos, pero también público costarricense.

Apenas con unos días de diferencia, el lunes 24 de agosto de agosto, tuvo lugar en la Universidad de Costa Rica la siguiente actividad, en este caso planeada en conjunto con la profesora Ekaterina Chatski. Como parte de la promoción, el 21 de agosto fui invitada a una entrevista en *Radio Universidad de Costa Rica*. Los encargados de la radio me habían solicitado con antelación que de ser posible, para la entrevista convidara a participar a alguno de los músicos que participarían conmigo. Fue entonces cuando pensé en llamar a Johann, quien ya había confirmado su asistencia a la actividad, para que me acompañara a la entrevista en la radio, tomando en cuenta que como no había podido participar en la actividad anterior, así tendría un poco más de presencia en esta ocasión. Asistimos juntos y fuimos entrevistados por Irella González, quien entonces trabajaba como promotora artística de la Universidad. Allí, además del Festival propiamente, hablamos sobre cómo Johann y yo entramos en contacto a partir de que yo viera su video en *YouTube*, y sobre cómo él había realizado su trabajo como constructor de diversos instrumentos, entre ellos la gaita, en Costa Rica. Al salir de la radio, le realicé una entrevista y concretamos cómo sería su participación en la actividad en la Universidad.

El día de la conferencia, una vez más participé como expositora y moderadora en la mesa redonda, que en esta ocasión al tener más disponibilidad de tiempo me permitió incluir además de *Peregrino Gris*, a los músicos de *Arbore Lume*. Ambos grupos mostraron los instrumentos que utilizaban, tocaron algunas piezas de su repertorio y respondieron a las

preguntas del público, compuesto en su mayoría por estudiantes universitarios costarricenses, entre ellos algunos seguidores de estos grupos.

La participación de Johann consistió en explicar las características de los diferentes modelos de gaita que ha fabricado, así como en hablar al público asistente sobre las técnicas empleadas, materiales, procesos, etc. De esta manera, los asistentes pudieron escuchar diversos tipos de gaitas, acercarse a ellas e inclusive probarlas.

Como constructor de instrumentos, Johann ha realizado su labor de una forma autodidacta. Investigando y apoyado por su padre quien también trabaja la madera. Su labor, a pesar de haber sido divulgada en los medios de comunicación costarricenses, como el canal de televisión *Teletica*<sup>48</sup>, el periódico *El Coronado*<sup>49</sup> la realiza más bien de forma individual, sin estar asociado a ningún grupo, aunque ha vendido algunas gaitas y toca en actividades cuando se lo piden, él lo tiene planteado más como un pasatiempo que como una forma de ganarse la vida.

[...] Empiezo a fabricar. Empiezo a hacerme gaitas medievales para generar cierto tipo de ambientes un poco medievales, tétricos, en cierto tipo de reuniones. Para los campos de golf que he tocado y demás, piden la gaita escocesa, por tradición. La gaita gallega, que siempre ha estado en mi corazón, el mar, lo riscos, las gaviotas y la gaita gallega, el vino y yo somos uno solo, y se convirtió en mi religión. Se convirtió en mi pasión, en mi camino, en mi autoconocimiento, en mi paciencia, en el instrumento que me ha llevado no solo a conocerme y a unirme a todos los humanos del mundo sin que ellos me conozcan, si no al instrumento que también me hizo llevarme a mí mismo a muchos lugares. Niños, que la veían en la calle y decían ¡Una gaita! y yo la tocaba y sus ojos brillaban en la escuela. Los niños le brillan los ojos cuando la ven. Me llevan a teatros, la gente me dice: ¿Podemos tocar este tipo de música? y hay 200 personas aplaudiendo, preguntándome, les enseño. Básicamente se convirtió en mi vida. Para mí la gaita es mi religión, es lo más cercano a una religión que podría conocer yo es la gaita. Es mi instrumento (entr. Johann, 2015).

---

<sup>48</sup> <http://www.teletica.com/estilo-de-vida/62090-Gaitas-con-sello-costarricense.note.aspx>

<sup>49</sup> Ver anexos.

Además de su labor como artesano, Johann practica la gaita de forma autodidacta también, y toca en eventos cuando se lo solicitan<sup>50</sup>:

Toqué en el Festival Medieval. Toqué en 2 Festivales celtas que se hicieron en las nubes de Coronado... hace, ya te digo, yo tenía como 20 años (en 2015 tiene 30). He tocado en teatros, he tocado en conferencias privadas, gente que me invita, he tocado en funerales, en bodas, en quinceaños. Tengo algunos certificados de varios lugares donde he tocado. En shows de talentos, también. En una cosa que se llamaba "Noche de Juglares", o algo así, no me acuerdo ahora, fue hace mucho tiempo, que llegó gente de China, de Egipto, de Colombia, de todos lados del mundo (entr. Johann, 2015).

A raíz de su participación en la conferencia en la Escuela de Artes Musicales, Johann se hizo socio de la *Asociación Lar Galego-Costa Rica*. En 2016, por medio de una votación entre los socios, fue elegido como parte de la Junta Directiva de la Asociación, en el puesto de Secretario. Asimismo, después de un tiempo sin fabricar gaitas, en 2016 Johann empezó de nuevo su trabajo en el taller que tiene ubicado en su casa en la ciudad de Coronado (San José, Costa Rica)

#### **2.1.4.2. “La gaita que llegó desde Orense”. Diego Calvo Rodríguez**

En Costa Rica, en agosto de 2015, durante el proceso de planificación de la *Gran Noche de Música Celta* que tuvo lugar en la *Casa de España*, entré en contacto con Diego Calvo Rodríguez (n. 1988), quien previamente me había contactado por *Facebook*, pues había visto la publicidad sobre el evento que yo había colgado en esta red social. Yo figuraba como ponente con una conferencia sobre las temáticas de esta investigación, y es por esa razón que él quiso contactar conmigo. En esa conversación inicial, me comentó que iba a asistir a la actividad, y que estaba en contacto con el mundo de la gaita pues en el año 2003 la *Diputación de Orense* le había donado a él una gaita gallega en si bemol. Inmediatamente respondí a su mensaje, y hablamos sobre su interés en la gaita gallega, el contacto que había mantenido con otros músicos costarricenses y extranjeros, sobre la formación autodidacta que él había realizado y sus inquietudes sobre las relaciones que él creía encontrar entre la música costarricense y la gallega.

---

<sup>50</sup> Johann aportó documentos gráficos sobre su participación en las siguientes actividades: *Unidos al Mundo por la Cultura*, (25 de julio de 2010, Municipalidad de San Isidro de Heredia, Costa Rica). 2011 Bank of America Talent Show (setiembre, 2011). Ver estos documentos en la sección de Anexos.

Diego me relató que la familia de su abuela paterna era inmigrante, pero que él no tuvo relación con la familia de su padre, por lo que no tiene claro si su familia venía de Asturias o de Galicia. Él asegura que el interés en la gaita “brotó en él”, aún antes de que él estableciera relaciones entre este instrumento y esos lugares de España. Entonces, él decidió empezar a contactar al máximo de asociaciones y escuelas de gaita de España de las que encontró información. Él refiere que sin esperarlo, un día, mientras estaba en su casa en San José, recibió un envío procedente de España. Era una gaita en Si bemol, donada por la *Diputación de Orense*. El envío venía acompañado de una carta firmada con fecha de 8 de mayo de 2003, por José Luis Baltar Pumar, el entonces presidente de la Diputación Provincial de Orense, donde le saluda y le comunica que “tiene el placer de enviarle una gaita gallega tal y como usted solicitó, espero haber cumplido su deseo, quedo a su disposición”<sup>51</sup>. Asimismo, además de la gaita, la Diputación le otorgaba una beca para estudiar en la *Escola de la Diputación de Orense*. Finalmente, Diego no pudo disfrutar de esa beca, pues la beca sólo cubría el gasto de los estudios, y él no podía asumir el resto de los gastos de viaje y manutención en España (conversación Diego, 2016).

Asimismo, Diego también contactó con *The Lowland and Border Piper's Society*<sup>52</sup>. Este grupo, de manera gratuita también le envió material didáctico (libro y CD) para que pudiera practicar la gaita. En una carta (sin fecha) firmada por Ron Macdonald, él le hace partícipe de que el material fue donado por un miembro de la sociedad, donde además de explicarle en qué consiste el envío, le solicita a Diego si sería posible que se hiciera una foto con los materiales cuando los recibiera, para ponerla en la revista de la sociedad<sup>53</sup>.

Diego asegura que para él, el programa *Mundoloco*, producido por Bernal Monestel en *Radio U*, fue su punto de contacto con la gaita. También refiere que al escuchar la emisora *Radio Eco*<sup>54</sup>, también tuvo mucho contacto con el sonido de la gaita. Posteriormente Diego conoció el

---

<sup>51</sup> En los anexos puede verse la copia escaneada de la carta que me envió Diego.

<sup>52</sup> “The Society was formed in 1983 by a group of enthusiasts who were interested in reviving the bagpipes of the Scottish lowlands and border region. These pipes are bellows-blown with their drones issuing from a common stock, and have been played in Scotland since at least the 17th Century. Over recent years, the Society has grown from being a group of like-minded friends, to being a truly international organisation, with members in many far flung places. There are now a number of well established professional makers producing pipes of the highest quality, and the instrument has been adopted by numerous folk groups (<https://www.facebook.com/groups/134798469870784/>)

<sup>53</sup> Material gráfico cedido por Diego Calvo Rodríguez (Ver anexos)

<sup>54</sup> Emisora costarricense que transmitía en el dial 95.9 FM. En 2016 esta emisora ya no realiza transmisiones.

trabajo de *Peregrino Gris*, e inclusive asistió a la *III edición del Festival Intercéltico* (2014), sin embargo refiere que su aprendizaje y experiencias con la gaita las ha realizado de una forma más privada, y siempre de manera autodidacta (conversación Diego, 2016).

## 2.2. “¡Qué lindo hacer un festival celta!”. El surgimiento del Festival Intercéltico de Costa Rica

Motivados por la especial relación que se había ido desarrollando entre Costa Rica y Galicia, mediante los cursos de gaita y el contacto con la *Asociación Lar Galego*, Eduardo y Abraham (este último en ese momento seguía las gestiones a la distancia, desde España) se proponen realizar un festival intercéltico en Costa Rica. Empezaron los trámites, y para la primera edición en 2012, consiguieron el apoyo de la *Asociación Lar Galego de Costa Rica*, la *Embajada de España en Costa Rica*, el *Banco Popular de Costa Rica* y el *Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica*.

Entre tanta conversación con Abraham y todo, hablamos de ¡Qué bonito hacer un festival! y ¡Qué bonito que se proyectara más la música celta en Costa Rica! porque nosotros sentimos que habíamos ya topado, que tocamos techo en ese momento. Peregrino tocó techo, como que ya no podíamos promocionarnos más, ni nada porque ya como que hasta ahí llegó. Entonces decíamos, ¡Qué lindo hacer un festival Celta y todo! Entonces en el año 2012, hablando con el Lar Gallego una vez más y pidiéndoles su ayuda, aceptan que venga Abraham a dar otro curso, y en eso Abraham se convence a otros muchachos para tener otro grupo que se llama Deva (entr. Eduardo, 2015).

### 2.2.1. El Festival Intercéltico como parte del programa *Enamorate de tu ciudad*

El *Festival Intercéltico de Costa Rica* se desarrolló como una de las actividades de *Enamorate de tu ciudad*, un programa que pertenecía al Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica. Este programa se desarrolló con una periodicidad anual, en cuatro ocasiones entre febrero de 2011 y noviembre de 2014. Su programación estaba compuesta por una amplia gama de actividades artísticas y deportivas, desarrolladas tanto por monitores nacionales como extranjeros (España y Argentina) (entr. Patricia, 2015)<sup>55</sup>. Las actividades se desarrollaban semanalmente, los

---

<sup>55</sup> Mediante una búsqueda en publicaciones de periódicos sobre “Enamorate de tu Ciudad”, pude encontrar referencias sobre la realización de las siguientes actividades: espectáculos de danza, teatro, música o artes

sábados entre las nueve de la mañana y las seis de la tarde, aproximadamente durante nueve meses cada año (2011-2014). *Enamorate* tenía como objetivo la realización de actividades que promovieran el rescate de los espacios públicos de la ciudad de San José. Patricia Aguilar, directora de *Enamorate de tu ciudad*, en la entrevista que mantuve con ella me comentó sobre el programa:

Su objetivo era más que todo la reactivación de los parques, que un parque sirviera como encuentro, de la familia. Impartíamos talleres de artes visuales, juegos tradicionales para grandes y pequeños, obras de teatro, música, danza, como que todas las artes estuvieran representadas [...] Realmente era la activación de espacios públicos como rescate para el encuentro, como punto social (Entr. Patricia, 2015).

Patricia me comentó que el perfil general de los asistentes al programa era de clase media-baja, un público que según ella nunca había tenido acceso a actividades de ese tipo:

Este programa casi que lo fue definiendo el público. El perfil digamos que era de una clase media tirando hacia baja, o sea, de un público que nunca había tenido acceso a este tipo de actividad, por ejemplo presentábamos grupos de títeres, qué sé yo, de Barcelona, o de Argentina, y uno veía familias con 5 o 6 chiquitos, que uno decía, no pueden pagar la entrada a un teatro. Éste fue el objetivo principal, también, atender a esta población (entr. Patricia, 2015).

La entrada a los eventos era gratuita y estos se desarrollaban en parques urbanos de la ciudad de San José, por ejemplo *Parque Jardín de Paz*, *Parque España*, *Parque Morazán* y en el anfiteatro del *Centro Nacional de Cultura (CENAC)*. Una condición esencial para la realización de las actividades era la prohibición de ingresar o ingerir alcohol o drogas: “Algo muy importante yo creo, bueno, por ser instituciones gubernamentales no se permite el consumo de licor, eso ayuda muchísimo en el desempeño de las actividades, un ambiente tranquilo, seguro. En cuatro años por ejemplo, nosotros, qué sé yo, talvez uno, dos robos como caserillos, pero actos de violencia jamás” (entr. Patricia, 2015). Eduardo también refiere en este respecto: “Otra cosa que nos pareció lindísima, que se contrasta a veces con otras cosas, es que en el CENAC no se puede meter licor de ninguna manera, ni drogas ni nada de eso. Entonces, eran

---

circenses, talleres (zumba, hula hula, breakdance, swing criollo y bolero, danza urbana, yoga, fabricación de juegos tradicionales, etc), torneos de juegos de mesa y tradicionales (ajedrez, damas chinas y fútbolín), ferias: de libros usados y exposición de artesanías y otras actividades como cuenta cuentos, pintacaritas, bailes con orquesta en vivo y murales humanos.

conciertos libres de humo, sin licor y la gente bailaba, disfrutaba sin ningún problema” (entr. Eduardo, 2015). En nuestra entrevista, Patricia me comentó que eran muy estrictos en cuanto a evitar el consumo de drogas y alcohol en las actividades de *Enamorate*, e inclusive en actividades en las que los asistentes fueron sorprendidos fumando o bebiendo alcohol, fueron en primera instancia alertados, y en algunos casos, que insistieron en mantener el consumo de estas sustancias, fueron expulsados y castigados con no poder asistir a las actividades de *Enamorate* durante un tiempo determinado. Patricia me refirió el caso específico de los problemas que tuvieron en una actividad con patinetas, donde algunos de los asistentes no respetaron esta normativa, a pesar de la insistencia de los organizadores, quienes se vieron obligados a expulsarlos de las actividades de *Enamorate* durante un mes (Entr. Patricia, 2015).

En cuanto a cómo fue que surgió la idea de encuadrar el Festival Intercéltico dentro de la programación de *Enamorate*, Patricia refiere:

[...] Ese Festival Intercéltico nació de una presentación que nosotros le propusimos al grupo Peregrino Gris. [...] Todos los meses, nosotros hacíamos un concierto, generalmente el último sábado de cada mes. Un concierto fuerte en el CENAC, con grupos juveniles, grupos folclóricos, en fin, como acercando a todos los públicos [...] Y entre todo esto, tomamos en cuenta el grupo Peregrino Gris. En eso Eduardo, su director, me comentó de si podíamos traer otros grupos, invitar otros grupos y hacer un festival Intercéltico [...] (Entr. Patricia Aguilar 2015)

Para ese entonces, Abraham y Eduardo ya tenían en mente la idea de en algún momento realizar un festival intercéltico en Costa Rica, pero a la vez eran conscientes de las responsabilidades y dificultades logísticas que implica la realización de un evento de estas características. Ante la invitación de participar en *Enamorate* con *Peregrino Gris*, Eduardo sugirió a Patricia la posibilidad de invitar también a otros grupos de música celta, y en vez de hacer un concierto con un solo grupo, hacer un festival Intercéltico que incluyera la participación de grupos costarricenses y extranjeros. La organización aceptó, y de esta forma, el Festival Intercéltico, al desarrollarse como una actividad del programa *Enamorate de tu ciudad*, pudo tener acceso a la plataforma logística con la que ya contaba este programa dentro de su presupuesto. Todo esto permitió que el festival se pudiera realizar con unas condiciones idóneas en cuanto a organización, en el sentido de que al formar parte de ese programa, en las actividades del Festival Intercéltico se podía disponer de toda la logística existente en *Enamorate*, lo que incluía elementos arquitectónicos, sonorización, seguridad y publicidad. Eduardo refiere en este sentido:

Todo el festival lo empezamos a armar, y diseñamos mucho todo, y nos vamos para el Ministerio de Cultura, y el Ministerio de Cultura tiene un programa que se llama Enamorarte de tu ciudad, que es un programa lindísimo, que lo hacen todos los sábados y resulta que entonces, la coordinadora de esa parte, le parece la idea y entonces insertamos el festival Intercéltico dentro de Enamorarte de tu ciudad (entr. Eduardo, 2015).

Abraham destaca el hecho de cómo todo el apoyo gubernamental que recibieron en esa ocasión (*Embajada de España, Banco Popular, Asociación Lar Galego de Costa Rica, Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica*), les ayudó a enriquecer la programación y contribuyó con la asistencia masiva que se produjo en esa edición del festival:

Tuvimos la suerte de que las instituciones gubernamentales de Costa Rica también dieron ese apoyo para organizar un recinto, con su seguridad, el despliegue de medios de audio, los equipos de sonido, el técnico. Entonces se hizo un festival realmente muy bonito, con diferentes actividades, puestos de artesanía, fueron muchas cositas, que a lo mejor con un presupuesto muy humilde, pero que se sacó la máxima rentabilidad, pero además con lleno absoluto de las instalaciones (Entr. Abraham 2016).

### **2.2.2. “El ‘Primer’ Festival Intercéltico de Costa Rica”. I Festival Intercéltico de Costa Rica**

Eduardo Oviedo relata que en esa ocasión inaugural del festival, quisieron destacar su carácter rompedor, en cuanto que nunca antes se había desarrollado un evento de estas características ni dimensiones en Costa Rica. Si bien hubo festivales y fiestas anteriores que incluían o eran dedicados a la música “celta”, no traían grupos internacionales, ni contaban con el despliegue logístico del que dispusieron ellos en ese momento.

Abraham Fernández, el gaitero gallego, ya en ese entonces contaba con una importante experiencia en cuanto a la organización de cursos y festivales (*ver cap. III Historia de Vida*). En las entrevistas que le realicé, él destacó el aspecto favorable de que para la organización de esa primera edición del festival se contó con fuertes apoyos institucionales, además de que existió una red de colaboradores que desempeñaron los complicados procesos que implica la gestión y logística de un festival, como son los procesos de planificación, búsqueda y reuniones con los patrocinadores, sonorización para los conciertos, etc. (entr. Abraham, 2016). Asimismo, destaca que si bien él podía asesorar y seguir el curso de los trámites, no podía estar allí



presencialmente durante el proceso de organización, pues él en ese entonces vivía en Vigo (Galicia, España), con lo cual, ese trabajo fue llevado a cabo por los miembros de *Peregrino Gris*. Sin embargo, Abraham refiere que para estos músicos, la experiencia que les brindó organizar ese primer festival, fue de gran utilidad para las futuras ediciones, pues les brindó seguridad en cuanto a los trámites y la planificación requerida para un evento de esas características. Considera que fue una experiencia de aprendizaje para todos (Entr. Abraham 2016).

El primer festival tuvo mucho mérito, porque realmente los chicos de Peregrino Gris se erigieron como el núcleo, yo lo único que podía hacer era dar consejos. Hicieron un grupo de trabajo, que es muy importante para realizar este tipo de actividades, porque una persona sola sería incapaz y se erigieron como un núcleo, en el cual empezaron a trabajar cada uno en diferentes modalidades, para gestionar este Festival (Entr. Abraham 2016).

La primera edición del festival tuvo lugar el sábado 6 de octubre de 2012 en el auditorio del CENAC (*Centro Nacional de Cultura. San José, Costa Rica*). Se contó con la participación de cinco grupos de Costa Rica, uno mixto que incluía participantes de Costa Rica y Guatemala, y uno de España, cuyos conciertos se realizaron en el siguiente horario:

#### **Programa del I Festival Intercéltico de Costa Rica:**

- *Aven Celta* (Costa Rica): De 12:00 a 12:45
- *Seisiún* (Costa Rica): De 1:00 a 1:45
- *Iona Fiddle Band* (Costa Rica): de 2:00 a 2:20
- *Orquestap* (Guatemala/Costa Rica): De 2:30 a 3:00
- *Peregrino Gris* (Costa Rica): 3:15 a 4:15
- *Deva* (España): De 4:30 a 6:00<sup>56</sup>

Adicionalmente, los artistas procedentes de España que participaron en el festival, también impartieron talleres de música gallega en la *Casa de España* (San José, Costa Rica):

- Taller de gaita: Abraham Fdez.
- Taller de baile: Miguel Ángel Pereira
- Taller de guitarra: Xesús Enrique Cuadrado

---

<sup>56</sup> <http://www.89decibels.com/foro/chivos-y-eventos-nacionales/39068>

- Taller de Bodhran : Roberto Míguez<sup>57</sup>

Eduardo refiere sobre la organización artística y la asistencia con la que contaron en esos cursos:

[...] Fue una experiencia lindísima para todos, para los mismos muchachos de Deva fue lindísimo también. Organizamos el Festival, se hicieron cursos, esa vez se organizó muy bien. Muchas ideas de Abraham, también, pero organizamos cursos: curso de boh dram, curso de gaita gallega, curso de guitarra folk, y clases de baile gallego también. En algunos de los cursos no había tanta gente, pero en otros sí había bastante, por ejemplo en el de Boh dram creo que eran como 8 personas, había como 12 personas en el de guitarra y en el de gaita gallega habíamos como unas 10-15 personas (entr. Eduardo, 2015).

Desde el punto de vista de la organización, Patricia refiere cuales fueron sus impresiones respecto a esta primera edición del *Festival Intercéltico*:

La primera edición podríamos decir que tuvo un ambiente como mágico. Fue lindísimo, o sea, un ambiente lleno de armonía, de paz, la gente bailó, había comidas, mucha comida mediterránea, hasta alemanes...querían participar, toda la gente se quería involucrar. Fue muy bonito porque vino gente de todas las edades, era como ver los abuelos con los niños, familias enteras, y los mismos chicos de Peregrino Gris estaban muy sorprendidos con la respuesta, es más no esperábamos tanta gente [...] Yo creo que en su tope llegó a 3000-3500, pero se realizó desde las 11 am hasta las 6 pm, consideramos que giraron unas 6000-6500 personas durante un día [...] (entr. Patricia, 2015).

En su papel de músico participante, Abraham destaca que la experiencia de este primer festival fue muy positiva para él y para el resto de españoles que participaron. Todos ellos, al igual que Abraham, poseen una amplia experiencia como músicos y en la participación en festivales. Sin embargo, él insiste en destacar la calidez que sintieron en el recibimiento y la estancia en Costa Rica. Resalta también el hecho de que en esa ocasión, la organización los alojó en una casa que alquilaron exclusivamente para ellos. La casa se convirtió en un “centro de operaciones”, donde se reunían con los músicos de los demás grupos, seguidores, alumnos, españoles residentes en Costa Rica, etc. Para Abraham, esto propició una gran interacción entre los músicos españoles y los costarricenses. El hecho de realizar los talleres de instrumentos y baile, también les permitió conocer y entrar en contacto con muchos seguidores de la música

<sup>57</sup> <http://vigofolk.blogspot.com.es/2012/09/i-festival-interceltico-de-costarica.html>

“celta” en Costa Rica, así como con la comunidad gallega residente en Costa Rica (entr. Abraham, 2016).

La organización del festival en este caso, la gente de Peregrino Gris que se encargaba de la logística, nos había conseguido un alquiler de una vivienda en un condominio en la zona de Desamparados, y también teníamos un coche alquilado a un particular, con el cual nos desplazábamos por el país [...]

[...] Fue una logística así muy humilde, pero que también le dio un toque como que muy cálido, muy de andar por casa. Entonces era divertido, porque claro, pasábamos allí muchísimas tardes, casi todo el tiempo rodeado de gente, porque nos visitaban los chicos de Peregrino Gris a ver qué tal estábamos, luego nos visitaba un cocinero, que era Joaquín Borderías, también español, que tiene una empresa de gastronomía española en CR, y nos visitaba porque teníamos un compañero que era vegano, entonces había que traerle comida vegana, y nosotros ya habíamos pactado esas condiciones con ellos. Bueno, fue muy gracioso, porque al final la casa era como un ir y venir de gente constante y fue muy divertido. La convivencia también con los músicos, no solo con los músicos participantes del festival, sino con los músicos también aficionados, que ya en ese entonces era un movimiento ya bastante grande dentro de lo que es un nuevo estilo que es recibido en el país, y la verdad fue una convivencia fantástica, pues al final casi todos estábamos juntos, o coincidíamos muchas veces en esa semana. Recuerdo que también teníamos organizados unos talleres, entonces claro, se juntaban los profesores, con los amigos, con los alumnos, al final pues incluso debatíamos juntos tomando una cerveza en algún lugar cercano, es decir, era un ambiente muy bueno (Entr. Abraham, 2016).

Como parte de la organización del festival, Abraham estaba en contacto continuo con los músicos de *Peregrino Gris*, además de que previamente ya había estado en Costa Rica impartiendo un curso de gaita (2007), con lo cual, estaba al tanto de los movimientos de la música “celta” en Costa Rica, así como de las diferencias en las dinámicas humanas y naturales entre Costa Rica y Galicia. Abraham refiere que durante esa segunda visita a Costa Rica, (2012), él ya tenía un conocimiento previo del país en muchos aspectos, lo que le permitió apreciar con más detalle las reacciones de sus compañeros españoles, para quienes todo lo que acontecía en Costa Rica era una experiencia totalmente novedosa en muchos sentidos:

Yo percibí que a mis compañeros les resultó obviamente un shock, ver todo ese movimiento, que es como trasladar tus aficiones, y tu pasión por otro estilo de música a otro enclave, en otro punto del planeta, donde ves que aunque sea con un grupo minoritario, a lo que puedas ver aquí en grandes festivales. Pero que ver eso en un festival que empieza sus primeros pasos, en un

punto diferente del planeta, que es Costa Rica, con todas sus particularidades, hablamos de que cambian las horas de luz del día, a las 5 am ya hay un sol ahí que calienta, y que también anochece mucho antes, y cambian ciertas costumbres, entonces bueno, todo eso se traduce en una experiencia muy exótica, y yo creo que fue muy positivo para todos (entr. Abaham, 2016).

El éxito rotundo de ese primer festival tomó por sorpresa tanto a los músicos como a los organizadores. Según Patricia Aguilar, grupos de Europa (Irlanda, Francia) y de otros países de América, al ver la publicidad del evento, inclusive aún sin haberse realizado el festival, contactaron mediante las redes sociales y el correo electrónico para conocer más detalles e inclusive intentar participar en futuras ediciones. En cuanto al público, todos los músicos y organizadores que entrevisté, coincidieron en manifestarme la sorpresa que fue para ellos la acogida masiva por parte de público que tuvo el festival, cuya asistencia en su momento máximo calculan entre 3000 a 3500 personas (aforo máximo establecido por motivos de seguridad), sin embargo como la circulación de las personas que entraban y salían del *CENAC* era continua, y el festival se extendió a lo largo del día, creen que pudo llegar a ser de 6000 a 6500 personas.

En este respecto, Eduardo Oviedo destaca el asunto de que por cuestiones de seguridad, existía un límite de aforo, y hubo personas que tuvieron que esperar fuera para poder entrar en el festival. Relata que en ese entonces, esto les ayudó a darse cuenta del impacto que tenía la música “celta” en Costa Rica, y que consideraron que debían seguir incentivando este tipo de música (entr. Eduardo, 2015).

Patricia refiere que pudo apreciar como esta primera edición del *Festival Intercéltico*, en cuanto a su desarrollo como parte de *Enamorate de tu ciudad*, cambió un poco el perfil del público asistente respecto al que estaban acostumbrados a ver en las otras actividades del programa:

Y empezó el Intercéltico. Despertó como qué sé yo... Era algo diferente a los grupos de música costarricense y todo eso. Con los invitados internacionales se enriqueció muchísimo. Casualmente, este tipo de Festival de corte internacional, ahí sí que asistía todo el mundo, de las diferentes clases sociales, de las diferentes edades. A nosotros nos sorprendió lo masivo que fue en el sentido de que había gente de todos los grupos, de todo lado llegaban, los mismos de Peregrino estaban sorprendidísimos, de ver aquella cantidad de gente que venía de todos los sectores y la idea que era, que de eso se trataba (Entr. Patricia, 2015).

El éxito obtenido con la primera edición del *Festival Intercéltico*, motivó a los organizadores y a los músicos participantes a trabajar para que hubiera una próxima edición del festival el siguiente año.

### **2.2.3. Segunda edición del Festival Intercéltico de Costa Rica: un cambio de planteamientos**

A pesar del éxito rotundo del primer *Festival Intercéltico*, en esta segunda edición, los organizadores, se enfrentaron con obstáculos políticos y de financiamiento, por lo que se vieron obligados a cambiar un poco el planteamiento respecto a la edición anterior. Eduardo refiere que esta segunda edición coincidía con la campaña política previa a las elecciones presidenciales que iban a tener lugar en Costa Rica en febrero de 2014. En este contexto, las instituciones del gobierno evitan patrocinar grandes eventos que puedan ser asociados como campaña política (conversación Eduardo, 2016). Músicos y organizadores, aún motivados por los resultados obtenidos en la edición anterior, pero enfrentándose a estas dificultades financieras, optaron por continuar adelante con el festival, pero enfocado como una edición sólo con grupos nacionales.

Eduardo recuerda cómo plantearon esa vez el festival y las dificultades a las que se enfrentaron:

[...] Entonces hicimos un Festival Nacional [...] Seisiún se apuntó. Había un grupo que se llamaba Luna de Serindipia, unos chicos que estaban empezando y les dimos la oportunidad también, ellos tocaban de primero, y otro grupo que se llama Univit, que es de Diego Alfaro Bergueiro, que él es descendiente de gallegos. Él tocó también. En ese tiempo él ya estaba en clases de gaita conmigo y entonces tocamos también unos temas tradicionales gallegos juntos, todo esto fue muy lindo. El festival quedó muy bonito, pero digamos que esa vez trabajamos con las uñas, además de que el Ministerio de Cultura no podía hacer ninguna propaganda porque era el cambio de Gobierno [...] (Entr. Eduardo, 2015).

Abraham no estuvo presente como músico en esta edición, pero en su papel de colaborador a la distancia desde España, orientando y dando consejos sobre los asuntos que iban surgiendo. En todo momento, él fue consciente de las dificultades a las que se tuvieron que enfrentar el resto de sus compañeros de la organización para volver a realizar el festival una segunda vez. Sin embargo, resalta que después de los logros obtenidos en la primera edición, el hecho de

poder organizar un segundo festival a nivel nacional y que tuviera éxito también, es un buen síntoma en cuanto a la fuerza y la resistencia de los grupos musicales costarricenses y de la organización (entr. Abraham, 2016). La concurrencia de público no fue tan elevada como en la primera ocasión. Eduardo cifra la asistencia de ese día en unas 800 personas aproximadamente, sin embargo, dadas las circunstancias adversas a las que tuvieron que enfrentarse, la organización consideró este aforo como un dato positivo.

La segunda edición del *Festival Intercéltico de Costa Rica* tuvo lugar el sábado 7 de diciembre, entre las 13:00h -17:00h. Al igual que el año anterior, se celebró en el *Anfiteatro del CENAC* y la entrada fue gratuita. Participaron los siguientes grupos costarricenses:

**Programa del II *Festival Intercéltico de Costa Rica*<sup>58</sup>:**

- *Luna Serendipia* 01:00 - 01:25 p.m.
- *Awen Celta* 01:40 - 02:10 p.m.
- *Univit* 02:20 - 02:50 p.m.
- *Seisiún* 03:00 - 03:45 p.m.
- *Peregrino Gris* 04:00 - 05:00 p.m.

Abraham refiere que el festival contaba con muy pocos medios económicos, y que muchas de las decisiones logísticas y de organización del evento, tuvieron que tomarlas con respecto a esa condición. A pesar de esto, destaca que siempre contaron con el apoyo de la gente, del público asistente.

**2.2.4. Tercera edición del Festival Intercéltico de Costa Rica: entre desfiles y sesiones las gaitas llegan hasta las playas costarricenses**

Para la organización de una tercera edición del festival en 2014, la organización cuenta nuevamente con el apoyo institucional del Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica. Según Eduardo, el Ministerio valoró el esfuerzo realizado hasta entonces por la organización, y decidió darles un fuerte apoyo económico, lo que les permitió ampliar las condiciones y las procedencias geográficas de los músicos que participaron (entr. Eduardo, 2015). En la tercera edición, el Festival contó con la presencia de músicos de Galicia, Irlanda, México y Costa Rica. A pesar de que ya desde la primera edición del festival había grupos de diversos países de

---

<sup>58</sup> <http://www.chivos.cr/concierto/awen-celta/7/12/2013/ii-festival-interceltico-de-costa-rica.html>

América y Europa que contactaron con los organizadores del festival y manifestaron su interés en el evento y en participar en él, cuando le pregunté a Abraham sobre cómo decidían los grupos participantes en el festival, refirió que por cuestiones de logística y presupuesto, tanto él como los músicos de *Peregrino Gris* decidieron contactar con músicos a quienes ya conocían previamente, que les generaban un interés particular por incluirlos como participantes del festival y que se adecuaban a las condiciones de contratación que la organización del festival les podía ofrecer. En nuestra entrevista, Eduardo comentó en este respecto:

Y claro, nosotros contactando... Y Abraham contacta también con la gente de México y entonces ya los contacta con nosotros, hablamos con ellos y empezamos a hacer un intercambio con los mexicanos, y entonces luego de que íbamos a traer un grupo, en una idea ahí que salió de Randall, por cierto dijo "Traigamos un dúo de Galicia, un dúo de Irlanda...", porque a Mickey Dough yo tengo 6 años de quererlo traer... yo quería que conociera Costa Rica y todo, y se viene el Mickey Dough hasta ahora, se viene ahora hace 2 meses y al final logramos organizar hasta que fuéramos a la playa con ellos para que sintieran bien. Fuimos a la playa, fuimos a Punta Leona, tocamos a un conciertito y la gente se quedó ahí, fueron a la playa (entr. Eduardo, 2015).

De esta manera, el sábado 25 de octubre de 2014 fue posible celebrar el *III Festival Intercéltico de Costa Rica*, con la participación de los grupos musicales *Peregrino Gris*, *Seisiún* (Costa Rica), *Saldos Negativos* (Galicia), *Asociación Cultural de Galicia en México* (México) y *Ireland's Call* (Irlanda). En esta ocasión, además de la diversidad en cuanto a las proveniencias de los músicos participantes, según los organizadores, hubo un acontecimiento que aún atrajo más público: un desfile de gaiteros, en las calles aledañas al *CENAC*, donde iba a tener lugar el festival, del que Patricia Aguilar refiere lo siguiente:

[...] Hicimos un anuncio con las gaitas y que iba a haber un desfile de gaiteros. Creo que fue muy atractivo y era algo muy desconocido para muchas personas. Entonces, creo que eso fue como un gancho, que mucha gente vino a ver, era como traerse como un pedacito que se llevó de Irlanda para Costa Rica, con un desfile de gaiteros, y se hizo del parque Morazán al CENAC, entonces eran como 20 gaiteros, porque los mexicanos se sumaron, los mexicanos estaban ¡No se querían ir de Costa Rica! ¡Emocionadísimos! [...]

El desfile de gaiteros se constituyó como un acontecimiento novedoso, tanto por el hecho de no haberse realizado en las ediciones anteriores del festival, como por ser un hecho inédito en Costa Rica. Se llevó a cabo haciendo un corto recorrido por las calles de San José

comprendidas entre el *Parque Morazán* y el *CENAC*, en cuyo anfiteatro, posteriormente y a lo largo del día, tocaron las bandas invitadas al festival. Como cierre del evento, introdujeron otro elemento que no estuvo presente en las ediciones anteriores: una “sesión” colectiva de música en la que participaron los miembros de todas las bandas.

### **Programa del *III Festival Intercéltico de Costa Rica*:**<sup>59</sup>

- 10:30 a. m. Desfile de gaiteros, saliendo del *Parque Morazán* hacia el *CENAC*.
- 11 a. m. *Seisiún* (Costa Rica)
- 12:15 p. m. *Saldo Negativos* (Galicia)
- 1:30 p. m. *Banda de la Asociación Cultural de Galicia en México* (México)
- 2:45 p. m. *Ireland's Call* (Irlanda)
- 4 p. m. *Peregrino Gris* (Costa Rica)
- 5:30 p. m. Cierre: sesión colectiva con miembros de todas las bandas

### **2.3. La gran “inquietud” generada entre organizadores, público y músicos. Impacto del *III Festival Intercéltico de Costa Rica*.**

Patricia Aguilar refiere que la tercera edición del festival generó una gran inquietud en los organizadores, público y músicos participantes. En cuanto al público, de manera similar a la primera edición, el festival congregó a un gran número de personas como público a lo largo del día, que los organizadores cifraron aproximadamente en 6000 personas. A pesar de que ya en la primera edición había tocado el grupo gallego *DEVA*, que venía desde España, según Patricia, en esta ocasión, el público se mostraba expectante ante la diversidad en cuanto a la proveniencia geográfica de los músicos participantes (Galicia, México, Irlanda, Costa Rica) y mostraban un gran interés por conocer a esos músicos extranjeros y los diversos instrumentos que traían (entr. Patricia, 2015). Patricia considera que estos instrumentos (diversos tipos de gaita, bouzouki, etc.) eran ajenos al público que frecuentaba *Enamorate de tu Ciudad*, y para ella, esa fue una de las razones de que se generara tanta expectación a su alrededor (entr. Patricia, 2015). En este sentido, el *Festival Intercéltico* supo suplir esas necesidades del público asistente en cuanto a músicos e instrumentos fuera de lo cotidiano. Patricia refiere en este sentido:

---

<sup>59</sup> [http://www.nacion.com/ocio/musica/Festival-Interceltico-Costa-Rica-reunira\\_0\\_1446855424.html](http://www.nacion.com/ocio/musica/Festival-Interceltico-Costa-Rica-reunira_0_1446855424.html)



Yo me acuerdo que un sábado, los sábados que era el Festival y que hacían la prueba del sonido y que por todo el CENAC sonaban gaitas, yo les decía que es como estar en el cielo, maso menos... Sí, generaba un ambiente muy lindo, entonces, yo creo que ya el público empezó a esperar algo cada vez mejor, cada vez más grupos internacionales, se fue creando una expectativa, aunque el programa contaba con un presupuesto reducido para ese tipo de Festival tan específico y con un carácter internacional. Creo que el Festival creció muchísimo dentro de un programa que lo acogió y que supo cómo atender esa motivación que tenían los músicos de Peregrino Gris (entr. Patricia, 2015).

Manuel Cendón, uno de los músicos participantes en el Festival, miembro de la *Asociación Cultural de Galicia en México* refiere: “En cuanto a la respuesta del público, nos sorprendió gratamente el interés por éste tipo de música mostrado no solo en los asistentes al evento, sino también a lo largo de toda nuestra estancia, alto número de asistencia durante todo el festival y una encantadora participación cuando lo requerimos” (entrevista Manuel, 2016).

Asimismo, Manuel refiere como esa expectación generada en el público se transmitió también a los músicos participantes y qué representó para él y para el grupo en el que participaba, tocar música “celta” en Costa Rica:

En primer lugar la oportunidad de cumplir nuestro objetivo más allá de nuestras fronteras, lo que supone hasta el momento nuestra única experiencia internacional. La convivencia y al aprendizaje de los otros participantes en el evento, que tienen un altísimo nivel, empezando por los grupos locales. El convencimiento de que se pueden organizar este tipo de eventos en latino américa sin dudar de la aceptación por parte del público.

[...] Somos una asociación con apenas tres años en funcionamiento y cuyo objetivo es difundir la cultura Gallega, que es de origen Celta y muy poco conocida en el mundo. La gente asocia España con el flamenco y las gaitas con Escocia y queremos romper esos tópicos. Para nosotros representó una oportunidad única para poder desarrollar ese objetivo y a la vez para crecer en experiencia para mejorar nuestra manera de transmitir nuestra cultura (entrevista Manuel, 2016).

Eduardo Oviedo me refirió que con posterioridad al *III Festival Intercéltico*, *Peregrino Gris* y los músicos de la *Asociación Cultural de Galicia en México* fueron invitados a participar en el *Festival Internacional de Música Celtic Vallarta*, un evento que tuvo lugar en Puerto Vallarta, México el 6 y 7 de marzo de 2015. La organización de este festival contrasta con la del Festival Intercéltico. Manuel Cendón refiere que el *Celtic Vallarta* es organizado por una empresa privada en

colaboración con el gobierno local. Al ser una iniciativa privada, mantiene un carácter lucrativo, con lo que el público debía pagar una entrada para ingresar, lo que hacía que el aforo no fuera tan amplio como en el caso del Festival Intercéltico, que la entrada era gratuita. Cendón refiere que esas condiciones llevaron a que *Celtic Vallarta* dejara de interesar al gobierno local, y que en 2016 ese festival ya no se realizó. Los músicos de la *Asociación Cultural de Galicia en México* participaron durante los dos años que duró este festival (2014 y 2015). *Peregrino Gris*, a pesar de haber sido invitado a participar en la edición de 2015, no pudo estar presente, pues la enfermedad y muerte de la madre de los hermanos Eduardo y Rodrigo Oviedo, dos de los miembros de *Peregrino Gris*, impidió la participación del grupo en ese festival mexicano.

En nuestra conversación, Cendón refirió que para ellos, la participación en el *Festival Intercéltico* influyó en ellos en cuanto a reafirmarles ciertos conceptos:

Un festival de música celta, de asistencia gratuita conlleva una buena asistencia y aceptación por parte del público, y desde entonces estamos buscando apoyos institucionales y de las embajadas para realizar uno aquí en Ciudad de México.

La dificultad es clara, cuando uno acude a una embajada de los países con raíces culturales celtas (Irlanda, Francia, etc.) es relativamente sencillo conseguir algún tipo de apoyo por su parte, pero cuando acudimos a embajadas como Brasil, Argentina, México o la propia Costa Rica es más complicado, quieren participar enviando grupos de su cultura tradicional (Mariachi, Tango...). Es por eso que creemos que el Festival Intercéltico de Costa Rica es hasta el momento el único en América Latina referente para todos los demás como un modelo que funciona (entrevista Manuel, 2016).

Asimismo, el impacto del festival se extendió también a los otros grupos de Costa Rica que participaron en el evento. Según Eduardo Oviedo, *Peregrino Gris* por medio del Festival y de sus conciertos en Galicia, tuvo un proceso de cambio, que él relata de la siguiente manera:

[...] De alguna manera también, Peregrino Gris, con todo lo que ha sucedido, nos hizo un viaje de ida y vuelta, porque también nosotros ahora hemos pensado mucho en la música de Costa Rica, entonces, esa ida y vuelta, nosotros como que le dimos la vuelta. Hicimos como un peregrinaje por la música y por otras culturas que nos parecían talvez un poco lejanas y resulta que ahora nos damos cuenta de que somos parte de ello y que están muy cerca de nosotros (Entr. Eduardo 2015)

### 2.3.1. El término “Intercéltico” como un concepto de “entrelazamiento” entre festivales y músicos participantes

La referencia que hace Eduardo a esas “culturas lejanas” y cómo el festival y las experiencias relacionadas a él les ha hecho sentir las más cerca, está relacionada con el concepto de “entrelazar”, que se configuró como una constante en esta investigación, ya que está continuamente presente en los acontecimientos ocurridos y en las entrevistas que realicé a los músicos que participaron en el festival. En una entrevista que tuve con los miembros del grupo *Peregrino Gris*, Eduardo hace una importante mención a los conceptos “relacionarse y entrelazarse” con otros músicos por medio del *concepto de Festival Intercéltico*:

El término Intercéltico fue un término que nosotros lo empezamos a usar y eso se habló con Abraham también, cuando íbamos a empezar con el Festival, porque lo que queríamos era empezar a relacionarnos de alguna manera con lo que se llama el Festival Intercéltico, esa palabra que de alguna manera Carlos Núñez la empezó a usar también en Lorient, allá en Francia, que fue donde es el más grande de todos. Entonces, como que al usar esa palabra, de alguna forma, nosotros vamos enlazándonos ya con los demás festivales del mundo. [...] Desde que estamos con el Festival Intercéltico ya hemos recibido solicitudes de varios países del mundo, de gente que quiere venir de varias partes de Europa, de Suramérica. En Suramérica hay un movimiento muy fuerte de música Celta. Gallego hay en Argentina, que es "la quinta provincia gallega", hay cualquier cantidad, en Chile, Brasil, hasta en Colombia nos han escrito, México, ya de México inclusive vino una banda de gaitas y bueno, pues ha sido una experiencia lindísima, también complicada a veces, pero muy satisfactoria la verdad, y el público ha respondido de una manera increíble. (Entr. Peregrino Gris, 2015)

Por otra parte, Randall Nájera, el violinista de *Peregrino Gris*, asegura que en esa tercera edición del festival, ellos como parte de la organización, mantuvieron un especial interés en mostrar a los músicos extranjeros diversas zonas de Costa Rica, con la intención de que pudieran hacer algunos viajes recreativos por el país, para que los músicos invitados guardaran buenas experiencias, para que así, al retornar a sus países de origen, motivaran a otros colegas músicos con sus relatos sobre la música y personales que habían tenido en Costa Rica. Según Randall, de esta manera, otros músicos se animarían también a participar, y así el festival podría seguir creciendo. Randall recalca que para él y para *Peregrino Gris* existía un interés que iba más allá de lo meramente musical, que estaba basado en desarrollar lazos de amistad y camaradería con los demás músicos participantes:

Si no, no hubiéramos tenido oportunidad de hacer como quien dice, cierto, pequeño grado de amistad, aunque sea, cierta comunicación de cuáles son las ideas de lo que queremos para un festival Intercéltico, de qué se trata, de todo eso, ¿verdad? Entonces pienso de que la idea de que los músicos que vienen al país, la idea es esa, estrechar un vínculo más profundo de amistad que no solamente el hecho de la cuestión profesional, sino como exponernos a intentar ser amigos. Aunque sea un intento... Y de hecho nosotros lo logramos por medio de un chat de WhatsApp donde están todos los miembros que vinieron a la cuestión pasada (Entr. Randall 2015).

En este mismo sentido, Abraham me refirió cómo en esa última vez que estuvo en Costa Rica, además de San José (capital del país), pudo visitar Jacó (Puntarenas) donde tocaron en el Hotel Punta Leona, San Carlos (Alajuela), para conocer a la familia del músico costarricense Louis Vázquez y Puerto Viejo (Limón), donde tuvieron la oportunidad de tocar en una jam session, de la que Abraham refiere que había reunidos una importante cantidad de músicos de muy diversos géneros. Allí, en medio de ellos, una vez más la gaita gallega causó gran expectación entre las personas allí presentes (público y músicos), que eran tanto nacionales como extranjeros. Abraham refiere sobre esa experiencia en Puerto Viejo:

Fue muy gratificante también, porque aparte esa zona también tiene muchísimo turismo extranjero, entonces de repente se juntó ahí un montón de gente, preguntándonos en diferentes idiomas que ¿Qué era eso? ¿De dónde llegábamos nosotros? entonces claro, yo tenía que explicar que venimos de una zona que se llama Galicia, está en España [...] Es que en España también hay música celta, "¿Oh Really?" Sí sí, de verdad... Entonces fue también muy divertido, y mereció la pena, todo el viaje en sí. Esas carreteras, para atravesar hasta el Pacífico, los puestos de comida que hay en las carreteras, disfrutamos de muchas experiencias, y todo muy gratificante (entr. Abraham 2016).

Este testimonio de Abraham refuerza cómo el concepto de música “celta” se presenta como una especie de “marca” identificadora de comunicación con otros músicos, de oportunidades performativas, de interacción musical y de unión. En este sentido, Eduardo Oviedo refiere cuál es el verdadero interés que mantienen con el “entrelazamiento” entre los músicos por medio de las giras realizadas con *Peregrino Gris* y también por medio del *Festival Intercéltico*:

“Entonces el proyecto de nosotros con Europa es como tratar de seguir en contacto con Europa, pero también el tema es ver cómo vamos unificando Latinoamérica, que tiene que ver un poco también con la filosofía de Abraham, a ver si logramos hacer como una unión latinoamericana de

toda la gente que toca música Celta, porque en Suramérica es muy fuerte el movimiento, en Brasil, en Argentina, en Chile, en Venezuela, en Uruguay” (entr. Abraham, 2016).

Sin embargo, las experiencias que tuvieron lugar a raíz del “entrelazamiento” entre músicos, surgidas a través del *Festival Intercéltico*, a pesar de tener ese origen común, tuvieron resultados completamente distintos. En el caso de *Peregrino Gris*, estuvieron de gira dos veces en Galicia, una de ellas compartiendo viaje, alojamiento y algunos escenarios junto al grupo *Seisiún*. Eduardo Oviedo valora las experiencias que ha vivido por medio de la música en sus diversos viajes a Europa, sin embargo, reafirma su voluntad de que esas experiencias de movilidad sean temporales, y él pueda mantener su residencia fija en Costa Rica, su país natal. Por otra parte, Randall Nájera me ha manifestado su interés por tener una experiencia de “movilidad” y pasar una temporada en Galicia, sin embargo, aunque Randall acudió al curso de música folk *Crisol de Cuerda*, que tuvo lugar en Burgos, España durante el mes de agosto de 2016, de momento (2017), esa vivencia más prolongada aún no ha tenido lugar.

En el caso del grupo *Seisiún*, es gracias a su participación en el *Festival Intercéltico* que sus miembros establecen contacto personal con Abraham (previamente mantenían contacto por correo electrónico). Es mediante esa experiencia en el festival donde Abraham, sugiere y ofrece su apoyo a Louis Vázquez y Andrés Calvo para que continúen sus estudios musicales en Galicia, donde residen desde 2014 y 2015 respectivamente, gracias al esfuerzo y a las gestiones llevadas a cabo por Abraham, quien sigue fuertemente involucrado en la vida de Louis y Andrés en Galicia, tanto personal como profesionalmente, pues además de su preocupación por que tengan cubiertas sus necesidades básicas, ha ejercido como profesor, mentor y orientador en cuanto a la dirección de su vida musical en Galicia (ver capítulo III *Historia de Vida*).



### Capítulo III





## Capítulo III

---

### Abraham Fernández. Historia de vida.

En la investigación previa que realicé como parte del proyecto de este estudio, pude observar que en el proceso de desarrollo del Festival Intercéltico de Costa Rica, habían formado parte muchos músicos, que además de intérpretes, se desarrollaron como organizadores. Sin embargo, considero que dos de ellos fueron los que tomaron una parte más activa en el proceso musical y humano que representó este festival. Ellos son los gaiteros Abraham Fernández (Galicia) y Eduardo Oviedo (Costa Rica). Después de muchas conversaciones, entrevistas y asistencia a conciertos de ambos músicos, decidí que a pesar de que su implicación fue vital para la realización del festival, la historia de vida que iba a formar parte de este trabajo iba a ser sobre Abraham, porque fue en el momento en que él se interesó en el quehacer de la música “celta” en Costa Rica, cuando tomó la iniciativa de contactar con los músicos del grupo musical costarricense Peregrino Gris, después de escucharlos en la radio española “Aires Celtas”, cuando empieza el proceso de construcción de redes de “entrelazamiento” entre Galicia y Costa Rica, en primer lugar entre Abraham y Eduardo, pero que más adelante se abriría a más músicos, fomentando la realización del Festival Intercéltico de Costa Rica y los posteriores procesos de movilidad de los músicos costarricenses Andrés Calvo y Louis Vázquez.

#### 3.1. Encuentros casuales en Vigo

Mi primer encuentro personal con Abraham Fernández (n. Vigo 08/09/1982), ocurrió de forma casual, en Vigo, en el verano de 2013. Hasta ese momento no nos conocíamos personalmente, de hecho en esa ocasión nos reconocimos por las fotos de perfil que teníamos en Facebook, que habíamos visto en las conversaciones previas que habíamos mantenido por esa red social. A pesar de que ambos vivíamos en la ciudad de Vigo, y estudiamos en el Conservatorio Superior de Música de Vigo, no nos conocíamos en persona, probablemente porque nos desarrollábamos en “dominios” musicales muy distintos (yo entonces el “clásico” y Abraham el “folk”), lo que mantenía nuestras actividades profesionales muy separadas. Supe de Abraham porque mi madre y mi hermana, que residen en Costa Rica, asistieron como público al concierto que él dio en la Casa de España (San José, Costa Rica), en el año 2007.

Posteriormente, en 2012, cuando Abraham visitó de nuevo Costa Rica para participar en el I Festival Intercéltico, mi madre y mi hermana asistieron nuevamente, pero esta vez entablaron una relación más cercana con él. Ellas le hablaron sobre mí, le refirieron que yo también era músico y que al igual que él residía en Vigo, por lo cual, cuando Abraham regresó a Galicia después de su participación en ese festival, me contactó por Facebook para contarme de ese encuentro que tuvo con mi familia, con mi tierra natal y con los músicos costarricenses.

Unos meses después de habernos conocido “cibernéticamente”, fue que tuvo lugar el inesperado encuentro casual entre Abraham y yo, que tuvo lugar en el pasillo de un supermercado de Vigo. En esa primera conversación que tuvimos en persona, hablamos rápidamente, de una forma totalmente casual e informal, sobre sus estancias en Costa Rica, del festival, de los conciertos, de sus impresiones sobre el país, sobre la música y su relación con los músicos “ticos”<sup>60</sup>. Luego de este encuentro, mantuvimos el contacto por las redes sociales, pero poco después, y debido a que ingresé en la e-Trad de Vigo<sup>61</sup> en octubre de 2013, para estudiar violín folk, nuestros caminos se empezaron a cruzar más a menudo, tanto en la escuela como en conciertos, clases maestras, cursos, etc. En ese momento, la música folk y tradicional, eran “dominios” de la música en los que había profundizado muy poco, por lo cual, cada vez que me encontraba con Abraham, le exponía las dudas que me iban surgiendo sobre la interpretación, estilos, músicos, etc. Abraham siempre respondía a mis preguntas y aprovechábamos esos encuentros para intercambiar impresiones sobre nuestros proyectos personales y musicales. Por lo cual, cuando le comenté mis intenciones de realizar una investigación sobre el Festival Intercéltico de Costa Rica, mostró gran entusiasmo al ver mi interés en el evento, e inmediatamente me ofreció su colaboración.

---

<sup>60</sup> “Tico” es una denominación con la que se conoce a las personas de Costa Rica y que tiene su origen en la terminación “tico” que los costarricenses suelen añadir al final de las palabras para expresar un diminutivo: *chiquitico*, *poquitico*...etc.

<sup>61</sup> Escuela Municipal de Música Folk y Tradicional de Vigo, que en su página web es descrita como: “El Ayuntamiento de Vigo, a través del Servicio de Educación pone en marcha la e-Trad, una iniciativa innovadora proyectada para la protección y difusión de la música patrimonial gallega, procurando su evolución en la mezcla con las formas contemporáneas del folk urbano. La e-Trad se corresponde con las nuevas tendencias integradoras de la educación musical que amplían la visión de la música hacia una concepción global, con el sello propio de la música de tradición oral” ([http://hoxe.vigo.org/movemonos/educacion\\_etrad.php?lang=cas](http://hoxe.vigo.org/movemonos/educacion_etrad.php?lang=cas)).

### 3.2. Procesos de aprendizaje de la gaita gallega

En marzo de 2015, en el contexto de esta investigación, realicé mi primera entrevista a Abraham. Estaba muy interesada en hablar con él sobre su formación, pues sabía que había realizado estudios formales de gaita en el Conservatorio Superior de Música de Vigo<sup>62</sup>. Este Conservatorio destaca por ser el único de España en el que se imparten estudios superiores de gaita gallega, dentro de la especialidad de “Instrumentos de la Música Tradicional y Popular”. A pesar de que el nombre de la carrera habla de “instrumentos”, en plural, el énfasis principal es otorgado a la interpretación de la gaita gallega.

En ocasiones anteriores a esa primera entrevista, tanto Abraham como otros *gaiteiros* me habían referido la existencia en el imaginario popular de un perfil informal del *gaiteiro*, como un músico mayor, que iba tocando de fiesta en fiesta. El gaitero Ricardo Portela, mediante una opinión crítica de esa imagen *informal* del gaitero, denuncia las situaciones a las que se enfrentaban estos músicos: “O gaiteiro, habitualmente, víñase considerando o “tonto” do pobo; nas festas cobraba o último cando cobraba; tocaba para cubrir un “recheo” que daba paso ás orquestras de músicos con traxe de luces” (Estévez 1998, 215).

Sin embargo, mediante las conversaciones con algunos músicos y mi asistencia a espectáculos y conciertos, pude percibir que el panorama del *gaiteiro* como intérprete está pasando por una transformación. El *gaiteiro* gallego Cristian Silva destaca este hecho, haciendo referencia sobre cómo en Galicia, en los últimos 25 años del s. XX, los jóvenes se interesaron por la música tradicional, que hasta ese momento era practicada de forma prioritaria por personas mayores, lo que era visible según Silva en la “Gran cantidade de cuartetos de alta idade que actúan polas romarías e festas de Galicia” (Silva 2011, 6). Por mis conversaciones con Abraham, yo tenía conocimiento de que en él confluían esas dos vertientes presentes en el *gaiteiro* actual: la formación en contextos “no oficiales”, como romerías, fiestas, bares, etc. y la de la formación “oficial”, reglada en un conservatorio. Fue por esto que insistí, al empezar nuestra conversación, en que me aclarara ese asunto de la antigua imagen “informal” del *gaiteiro* y la visión actual, pues consideraba importante poder percibir de qué manera ambas facetas habían

---

<sup>62</sup> Para información más detallada ver en este mismo capítulo el apartado: 3.2.3 *El regreso a la tierra. Abraham como activista en el proceso de inclusión de la gaita gallega en el Conservatorio Superior de Música de Vigo*

estado presentes en la vida profesional de Abraham como gaiteiro. En este respecto, Abraham me relató lo siguiente:

Para empezar, quería un poco dar dos puntos de vista sobre la formación de la figura del gaiteiro, que relativamente, no es muy común, que una persona comience a estudiar este instrumento, que forma parte de la música tradicional gallega. No es un instrumento clásico ni mucho menos, entonces la forma de estudiarlo habitualmente era a base de tradición oral. Es decir, un maestro que enseñaba su oficio a sus discípulos y muchas veces pues también era de rango familiar, es decir, se transmitía de padres a hijos o más actualmente a nivel asociaciones culturales, las cuales ofrecían la posibilidad de estudiar con maestros *gaiteiros*, que muchas veces también tocaban para los grupos de baile de las entidades propiamente dichas. Entonces, sucedió una cuestión, que cuando mi generación realmente tuvo acceso a estudiar en un conservatorio, la gaita ya estaba incluida. De hecho en Vigo, a pesar de lo que se cree, la gaita estaba inmersa dentro de los estudios del conservatorio, aunque cabe decir que no con una titulación oficial. Desde hace más de 30 años, es decir, ya cuando yo comencé en el Conservatorio de Música de Vigo para estudiar gaita, ya realmente habían pasado muchas otras personas que incluso habían terminado los estudios allá. Dicen que había gaita antes que guitarra en el Conservatorio. De hecho comenzó pues a finales de los 70 con un maestro que falleció hace cuestión de dos tres años, que se llamaba Henrique Otero, este hombre era un músico de la banda militar de Marín, que tocaba clarinete y otros instrumentos y que consiguió introducir los estudios de gaita dentro del Conservatorio. El Conservatorio de aquella no pertenecía a lo que es el gobierno de la región, a la Xunta de Galicia, sino que era municipal. Dependían de lo que es las municipalidades. De alguna forma, él consiguió que la gaita se introdujese dentro del Conservatorio, y allí creo que era un total de 4 años, la duración de los estudios, y acreditaban los alumnos con una especie de diploma (entr. Abraham 2016).

### **3.2.1. Influencias musicales en el contexto familiar. Aprendizaje en entornos oficiales y no oficiales**

Para mí tenía mucho interés saber por qué Abraham empezó a estudiar música y qué le llevó a escoger la gaita, pues en mi carrera como músico intérprete y profesora de violín, he observado que los procesos que tienen lugar al inicio de la carrera de un estudiante de música, como por ejemplo las razones que motivan a una persona a estudiar música, o la identificación y elección del instrumento que desea estudiar esa persona influenciarán su carrera desde diferentes perspectivas. Hablamos sobre ello, y entonces, él me refirió las memorias que guardaba de su niñez en cuanto a la presencia de *gaiteiros* en las fiestas de Sobrado de Gome sende, en Orense, (pueblo natal de su madre) cuando él tenía ocho años:

Yo no empecé por tradición oral, no empecé con un maestro, pero sí que siempre lo digo, y trato de reflejarlo siempre que puedo, que yo me sentí especialmente atraído a la música tradicional y a la música de gaita por una figura de un gaitero de los de antes, es decir, aquellos señores que se dedicaban única y exclusivamente a tocar gaita por las fiestas, y realmente fue lo que primero me impactó. Cabe decir que yo soy nacido en Vigo, pero mis padres proceden de Orense. Entonces, mis padres proceden de núcleos rurales, donde el primer motor de la economía es la agricultura, y allí, quieras o no, las tradiciones perseveraron durante más tiempo que en las ciudades. Entonces, mi abuelo materno también era músico y todos sus hermanos también eran músicos. Tocaban en una banda de música, instrumentos como el bombardino, percusión, trompeta... Entonces, allí en el pueblo de mi madre, que es Sobrado de Gomesende, muy cerquita del Río Miño, allí, realmente a las fiestas llegaba este señor con la gaita, se desplazaba con un tractor, era un señor muy pintoresco, y le llamaban “Rellas”, era el apodo. El nombre lo puedo investigar, porque eran dos hermanos que tocaban juntos y era natural de una población que se llama Villa Vidal. Entonces, este hombre para mí fue un poco el cebo para sentirme atraído por la música, porque claro, cuando se acababa la fiesta, las orquestas, nosotros a pesar de que éramos chiquitines, nuestros padres pues como era un pueblo, era un sitio tranquilo, nos dejaban disfrutar hasta altas horas, por ahí por las fiestas... estamos hablando de cuando yo tenía 8 años aproximadamente. Entonces cuando acababan las orquestas, el gaitero se acercaba a la cantina, y comenzaba a tocar unas piezas, y normalmente tocaba piezas tradicionales, pero también versionaban piezas actuales, de pop o de rock, que escuchaban por la radio. No le tenían miedo a nada y a pesar de las limitaciones de tesitura del instrumento, hacían sus "virguerías" por ahí. Obviamente a veces era satisfactorio y otras no tanto, pero eso, que fue un poco el catalizador (entr. Abraham, 2016).

Además de estas primeras experiencias con la gaita en el pueblo de su madre, junto al gaitero “Rellas”, Abraham también destacó lo importante que fue para él durante su infancia la figura de su abuelo materno, Eloy López Gil, quien fue un músico de banda, y las experiencias vividas con él durante su infancia temprana, influyeron para que más adelante, él se interesara por el estudio de la música:

Mi abuelo materno pues era uno de aquellos músicos antiguos de Galicia, que este es un fenómeno realmente resaltable de cómo los núcleos de población más rurales habían conseguido realmente generar bandas de música. Porque estamos hablando pues de poblaciones realmente muy dispersas, muy alejadas, de las cuales gente que venía de la agricultura, eran instruidos por maestros para tocar instrumentos. Mi abuelo fue uno de ellos, en la zona de la comarca de Celanova, en Gomesende, y llegó a participar con la Banda de Celanova. De hecho, la foto de mi abuelo aparecía en alguna de las publicaciones, a modo de discos y de cintas de la Banda Municipal de Celanova. Él tocaba la tuba, y yo creo que mi madre en algún momento se sintió atraída por esa fuerza de la música que seguramente ella

también disfrutó desde pequeña, porque además de mi abuelo, tocaba pues hermanos de mi abuelo, uno tocaba la caja, otro también tocaba la tuba, y diferentes instrumentos, entonces claro, eran épocas muy complicadas, mi familia también estuvo castigada por la emigración forzada, de hecho mi abuelo tuvo que dejar su profesión de músico y tuvo que emigrar a diferentes sitios, como Alemania, Guinea, Canadá... entonces claro, un poco las obligaciones familiares de mantener a una familia y esto, en aquella época les obligaban a dejar aficiones o pasiones como era la de la música y a tener que embarcar e ir a otros destinos donde realmente podían trabajar. De hecho mi abuelo creo que estuvo más de 7 años sin regresar a casa, ya con hijos, es decir, aquí quedó la familia, la mujer y los hijos, mi abuelo estaba en el extranjero trabajando, enviando dinero para casa, para mantenerlos. Entonces yo recuerdo que cuando a mi abuelo por fin la vida le dio un mejor trato para poder regresar a Galicia y estar con la familia, claro, ahí entro yo. Empiezo ya a disfrutar un poco de las aficiones del abuelo, cuando él nos llevaba a las fiestas, como por ejemplo el San Roque, y siempre nos llevaba a escuchar a los nietos conciertos de Bandas de Música. Eso para mí, en un primer momento igual no sabía descifrarlo por cuestiones de la edad que era muy pequeñito, pero después a la larga sí que me quedan esas imágenes y la admiración de la figura de mi abuelo, también un poco por la cercanía, ya que mi padre era marino, entonces echaba mucho tiempo fuera, en las campañas de pesca y luego ya con el barco oceanográfico, entonces la figura paterna era sustituida en este caso por mi abuelo, que venía y nos cuidaba de vez en cuando, o nos sacaba a dar un paseo para ir a jugar a la pelota o cualquier cosa. Entonces, esa fue una influencia para mí, sí claro, muy importante, y un poco si queremos rebuscar esos antecedentes musicales, en la familia, que sería mi abuelo Eloy López Gil (entr. Abraham, 2016).

Abraham considera que esa pasión de su abuelo por la música, fue el detonante para que su madre mantuviera un gran interés en incluir los estudios de música como parte de la formación de sus hijos. Entonces, siendo un niño, Santiago, el hermano de Abraham (cinco años mayor que él) ingresó en clases de piano en el entonces Conservatorio de Música de Vigo<sup>63</sup>, y posteriormente, cuando tenía ocho años lo haría Abraham, quien afirma que en su caso, el aprendizaje de la música surgió siguiendo un poco los pasos de su hermano. Destaca que el hecho de escuchar a su hermano practicar en casa fue una fuerte influencia para él, pues lo acercaba aún más a la música.

Abraham refirió que en ese entonces, al entrar en el Conservatorio, en el proceso de elección del instrumento no siempre se podía escoger directamente el instrumento deseado, sino que dependía de la disponibilidad de plazas, profesores, etc. Sin embargo, él señala que cuando le

---

<sup>63</sup> “El Conservatorio Superior de Música de Vigo, creado en 1956 por iniciativa municipal, se convierte en el primer Conservatorio Superior de Galicia en el año 1984. Algunos años después, en 1989, adquiere la categoría de Conservatorio Estatal dependiente de la Xunta de Galicia” (<http://conservatoriosuperiorvigo.com/historia/?lang=es>).

llegó el momento de escoger un instrumento musical, se decidió por la gaita y se encontró con que en ese momento había plazas disponibles. Según Abraham, él escogió la gaita pues además de esas primeras experiencias en Sobrado de Gomesende, el pueblo de su madre, la profesora Pili Fraga, quien les daba clases particulares de solfeo a él y a su hermano ejerció una importante influencia para que escogiera ese instrumento, pues ella había impartido lecciones a Carlos Núñez (n. Vigo, España 1971), quien en aquel entonces era un joven *gaiteiro* gallego, a quien ella vislumbraba con un promisorio futuro, pues a su corta edad, ya se perfilaba como un gran intérprete y había tenido destacadas participaciones dentro y fuera de España. El musicólogo Xoan Manuel Estévez destaca el hecho de que Carlos destacó por ser el músico que aportó al panorama gallego la figura del *gaiteiro solista* (Estévez 1998, 215).

En ese momento, Carlos se desempeñaba como profesor en el Conservatorio de Música de Vigo, en el que Abraham iba a comenzar sus estudios. Ante la recomendación de la profesora y el entusiasmo de su hijo por el instrumento, la madre de Abraham decidió que ingresara en clases de gaita bajo la tutela del profesor Carlos Núñez. Es de esta manera que Abraham se convirtió en el primer alumno “oficial” de gaita al que Carlos Núñez daba clase en un Conservatorio.

Sin embargo, a pesar de haber iniciado sus estudios como *gaiteiro* en el conservatorio, como referí antes, la formación de Abraham no se circunscribe sólo al entorno de la enseñanza oficial de la música. Además de estar en contacto directo desde que era un niño con esa imagen informal del *gaiteiro*, a la que hice referencia antes, Abraham también se desarrolló en otros contextos de “performance” ajenos al Conservatorio, y que también generaron aprendizajes significativos, como fue el caso de su ingreso en 1992 en la Banda de Gaitas Leticia, de Sanguñeda, Mos, donde según él, utilizaban la enseñanza de tradición oral, por modelo-imitación, lo que le permitió formarse como *gaiteiro* en ambas tradiciones, la oral y la oficial del Conservatorio, que utilizaba el aprendizaje con partituras (entr. Abraham, 2016).

Esta dualidad como *gaiteiro* con formación “oficial” y “no oficial”, presente en Abraham, le ha permitido desenvolverse con soltura en todos los contextos en los que se desenvuelve la gaita en Galicia, hecho que pude constatar tanto en las observaciones de mi trabajo de campo, donde pude apreciar su desenvolvimiento tanto con grupos de aficionados, a los que enseñaba oralmente, como su intensa preparación para presentar el concierto de Fin de Carrera en el Conservatorio y su participación en foliadas, cursos y conciertos en los que coincidimos.

### 3.2.2. ¡Hay un gallego en la luna! La estancia de Abraham en Londres y su contacto con la música irlandesa

Después de su ingreso en el Conservatorio siendo un niño de ocho años, Abraham continuó con regularidad sus estudios en ese centro. Posteriormente, en el año 2001, Abraham es escogido para asistir al “Cursillo Carlos Núñez para Jóvenes Gaiteiros”, impartido por Carlos Núñez, que tuvo lugar en el auditorio del Concello de Vigo y al que asistieron jóvenes *gaiteiros* de toda España<sup>64</sup>. Abraham recuerda especialmente a uno de sus compañeros, el *gaiteiro* gallego David Rodríguez, quien entonces contaba con 19 años, residía en Londres y desde allí se trasladó a Vigo para participar en el curso. Abraham refirió que entre ambos surgió una fuerte amistad que inclusive mantienen a día de hoy. En ese momento, David animó a Abraham para que viaje a Londres, la ciudad donde él residía con sus padres. Abraham me refirió que él previamente a esa conversación con David, él ya había sentido interés por conocer las Islas Británicas, pues su profesor Carlos Núñez en las clases que impartía en el conservatorio no sólo les enseñaba música gallega, sino que también los acercaba a la irlandesa y escocesa mediante grabaciones, posters e información de grupos e intérpretes de esos países:

A esa clase, yo recuerdo que entraba y teníamos el póster de Davy Spillane, que es un famoso *gaiteiro* irlandés y él nos facilitaba sus grabaciones con The Chieftains, a modo de colaboración, la banda sonora de la Isla del Tesoro y música de Chieftains, como no. Entonces esas grabaciones que Carlos seleccionaba a modo de DJ de la música folk europea, y nos hacía ahí un conglomerado de todo esto, eran importantes para nosotros, pues descubríamos otros tipos de músicas. Entonces, desde aquella época, yo me sentí atraído, hasta tal punto que Carlos me sugirió que comprase una flauta tradicional Irlandesa, que se llama el Thin Whistle, y en el aula, él me facilitaba piezas muy sencillitas, recuerdo que la primera pieza que me enseñó era una pieza comercial de un grupo español, que se llama Celtas Cortos, con quien tuve la oportunidad posteriormente de colaborar, la canción se titulaba creo que era "La balada del Silencio". Recuerdo que tuvo mucho éxito, porque yo llegaba al colegio, la interpretaba, las profesoras me pedían que la interpretase en las típicas fiestas de fin de curso, acompañados de guitarra, etc. etc. Entonces, yo tenía un poco esa espinita clavada de acercarme más a la música irlandesa, y lo que hice en Londres fue un intento, porque yo tenía miedo a viajar solo, entonces siempre me gustó tener un contacto ahí donde iba (entr. Abraham, 2016).

---

<sup>64</sup> “El músico Carlos Núñez desvela sus secretos a quince jóvenes *gaiteiros*”. Faro de Vigo, miércoles 3 de enero de 2001. Archivo



Por medio de David, Abraham consigue el impulso final que le hacía falta para atreverse a conocer personalmente Inglaterra. David anima a Abraham para que vaya a pasar una temporada a Londres, donde le ofrece alojarse con su familia, hasta que pueda instalarse por su cuenta. Abraham relata que esa decisión de irse a Londres fue espontánea y repentina, y que de hecho tomó a su familia por sorpresa. Sin embargo, él en ese momento consideraba que necesitaba un tiempo de reflexión para encauzar su vida y decidir si hacía de la música su profesión.

En este punto considero importante hacer una breve referencia al fenómeno de la “emigración gallega”, del cual también formó parte Abraham. En un estudio sobre este tema, Domingo González refiere que el fenómeno de la emigración ha estado ligado a Galicia desde épocas muy antiguas, pero que en su desarrollo ha ido presentando características muy diferentes en cuanto a los destinos escogidos y la orientación laboral de los emigrados<sup>65</sup>. En el caso de Abraham, la emigración estuvo presente en su vida desde diferentes perspectivas, la primera con su abuelo Eloy López Gil, del que Abraham recuerda que estuvo más de siete años emigrado, trabajando fuera de Galicia en países como Alemania, Guinea y Canadá, sin poder regresar durante todo ese tiempo, mientras su mujer y sus hijos permanecían en Galicia. Abraham hace referencia a todo este proceso que vivió su familia con su abuelo como el “castigo de la emigración forzosa”. Posteriormente, aunque con otros matices, pues no es propiamente un proceso de emigración, vive también un proceso de separación física con su padre, pues era marinero y pasaba largas temporadas fuera de su casa. En el caso de Abraham, su proceso de emigración fue voluntario y tenía unas características totalmente distintas a las de su abuelo. Abraham emigró a Londres con 19 años, soltero, sin cargas familiares, y con unos objetivos en mente que si bien incluían el trabajo como forma de subsistencia, Abraham lo veía como un medio para lograr su fin: procurar en Londres un contacto más directo con la música irlandesa y escocesa del que podría tener en Galicia, y a la vez tener nuevas experiencias y tiempo para reflexionar sobre su futuro profesional. Este proceso de emigración vivido por Abraham, en el que tuvo que dejar el hogar de sus padres, trabajar y establecerse solo en otro país para poder llevar a cabo su propósito de acercarse a otras músicas, lo considero como el inicio del proceso de músico en “movilidad” presente en la vida de Abraham, entendiendo este concepto en la perspectiva planteada por Creswell, quien refiere que la “movilidad” está llena de significado, que se practica, se experimenta y se encarna (Creswell, 2006). Esta primera experiencia dio a Abraham las herramientas y la

---

<sup>65</sup> <http://www.usc.es/catedras/migracs/publicaciones/coordinadores/america/america.pdf>

confianza necesarias para poder desplazarse posteriormente hacia otros países e inclusive orientar y entender los procesos de “movilidad” de otros músicos.

La estadía de Abraham en Londres se prolongó durante un año, en el cual, para mantenerse económicamente, buscó empleos en el área de la hostelería, principalmente como camarero. Aunque al principio estuvo alojado en la casa de la familia de David, posteriormente vivió y trabajó en diferentes áreas de Londres, pues declara que esta ciudad es muy dinámica, y le permitía ir cambiando de trabajo (principalmente por razones de horario y ubicación), según las necesidades que le surgían para acercarse más a la práctica de la música en la que estaba interesado (entr. Abraham, 2016).

Durante su estadía en Inglaterra, Abraham participó en el grupo de gaitas del Centro Galego de Londres, del que refiere que si bien en aquel entonces no era muy numeroso, si tenía una actividad semanal, y así, él asistía a tocar en sus ensayos todos los fines de semana. También participó en las actividades musicales con la gaita del Irish Center de Hammersmith, al que Abraham destaca como un centro irlandés de gran importancia<sup>66</sup>. A pesar de las limitaciones horarias y económicas a las que Abraham se enfrentó en ese momento, fue el contacto con ese ese centro irlandés lo que le permitió lograr su cometido de estar en contacto directo con la música Irlandesa (entr. Abraham, 2016).

Abraham relata que a pesar de que valora muchísimo todas las experiencias que vivió durante ese año en Londres, estando allí se dio cuenta de que deseaba volver a Galicia. Él extrañaba mucho su tierra, su gente, sus tradiciones y a los músicos con los que tenía contacto en Galicia. En Londres no se terminaba de adaptar, pues todo lo que allí tenía no le satisfacía plenamente, las condiciones de trabajo eran duras y sus obligaciones laborales le dejaban poco tiempo libre para dedicarlo a la música, que era su principal interés. Fue entonces cuando después de estar un año fuera de la casa de sus padres, decidió volver a Vigo.

---

<sup>66</sup> El *Irish Cultural Centre Hammersmith* (Irish Cultural Centre), fue fundado en 1955. Está ubicado en Londres y en su página web refieren su propósito como: “We are committed to sharing our culture and we actively work with our neighbours in London's diverse community, to achieve deeper appreciation of the value of intercultural exchange and understanding which we believe plays a significant part in building a stronger society”. Cuenta con una variada gama de actividades para niños y adultos, que incluyen, entre otras, la práctica de instrumentos musicales irlandeses, el aprendizaje de “lengua irlandesa”, danza, historia, un club de cine irlandés y canto (<http://www.irishculturalcentre.co.uk/>).

### **3.2.3. El regreso a la terraño. Abraham como activista en el proceso de inclusión de la gaita gallega en el Conservatorio Superior de Música de Vigo**

Al volver de Inglaterra, Abraham tomó la decisión de dedicarse profesionalmente a la música. Pero en ese momento no existían estudios superiores de gaita gallega en Vigo ni en ninguna otra localidad de España. Por lo cual, en ese momento, Abraham decidió tomar un papel “activista” dentro del contexto gallego de la gaita, y junto a otros compañeros, desarrollaron una lucha por la inclusión de esos estudios en el currículum del Conservatorio Superior de Vigo. Abraham refiere que el proceso de adaptación del grado superior en el Conservatorio fue lento e inclusive implicó cambios estructurales en el edificio, entonces, a pesar de que el grado superior de otros instrumentos ya estaba instaurado en el Conservatorio, la gaita fue una de las últimas especialidades en incluirse dentro de las enseñanzas oficiales del Conservatorio. Esto provocó inestabilidad en los alumnos, que una vez finalizado el grado profesional (entonces grado medio), no pudieron continuar con sus estudios superiores y algunos inclusive tuvieron que realizar estudios en otras carreras universitarias para poder tener un título superior (entr. Abraham, 2016). Ante la inconformidad con esta situación, Abraham se reunió con otros compañeros estudiantes de gaita que se encontraban en su misma situación (Lorena Freixeiro, Diego Mariño y Paulo Gonçalves), solicitaron apoyo al entonces director del Conservatorio Roberto Relova, y al profesor de gaita Ramón González Viceiro. Expusieron su situación, recogieron firmas, hablaron con la prensa y después de reunirse con las personas que debían decidir si incluir la gaita o no en el Conservatorio, obtuvieron una respuesta positiva.

Finalmente, en el curso 2002-2003, la especialidad de gaita fue incluida en el Conservatorio Superior de Música de Vigo, dentro de la especialidad de “Instrumentos de Música Tradicional y Popular”. En 2015, con la realización de su Concierto de Fin de Carrera, Abraham terminó sus estudios en este centro educativo.

A pesar de esas dificultades iniciales Abraham refiere que esa situación de la gaita dentro de los estudios superiores ha ido mejorando. La especialidad tiene cada año las plazas cubiertas, y forma parte de los programas de intercambio de estudiantes que tiene el Conservatorio, como el programa Erasmus. Abraham destaca los contactos que mediante este programa se han realizado con la Universidad de Limerick en Irlanda y con el Conservatorio de Glasgow. Él opina que todas estas experiencias ayudan a crecer institucionalmente al instrumento.

Como alumna del Conservatorio Superior de Música de Vigo, yo también yo he sido testigo de ese cambio de actitud en este centro oficial respecto a las enseñanzas de gaita y la música tradicional. En abril de 2016 asistí al III Memorial de Henrique Otero “El gaiteiro de Fragoso”, que tuvo lugar en el Conservatorio Superior de Música de Vigo, en el cual algunos de sus exalumnos<sup>67</sup>, la Agrupación Folklórica Breogán de Moaña y la Banda de gaitas Raigames, le honraban póstumamente estrenando algunas obras hasta ese momento inéditas. Otero destacó por conseguir en 1978 que los estudios de gaita fueran considerados “académicos” ante el Ministerio de Educación y Cultura, aunque antes de eso, él ya impartía clases de forma “experimental” en el Conservatorio<sup>68</sup>. En este memorial, el aforo completo del Auditorio Martín Códax, y la implicación de los asistentes, quienes bailaron y cantaron al ritmo del Pasarrúas “Ventosoño” (cuya letra fue entregada al público al inicio del espectáculo), dejó claro que la gaita es un instrumento que ya está completamente integrado dentro de las actividades académicas de esta institución. La siguiente semana, la segunda parte del memorial tuvo lugar como parte de las actividades de “A semana da música e das letras galegas 2016” en el Conservatorio de Grado Profesional de Vigo, donde además de los alumnos del centro, participaron también agrupaciones profesionales como Banda de Gaitas Xarabal, Os Novos Galiños de Belesar y Quinteto Moxeneiro. Lastimosamente en esa ocasión me fue imposible asistir por motivos laborales.

Abraham no limitó su formación sólo al contexto académico, sino que también formó parte de diversos grupos musicales, entre ellos “Deva<sup>69</sup>” y “Saldos Negativos<sup>70</sup>”. Como intérprete, Abraham ha sido galardonado con diversos premios en el *Certamen Reveriano Soutullo de Pontearreas*, *Concurso de Solistas de Soutelo*, y finalista del *Trofeo Macallan*, en el *Festival Intercéltico de Lorient* y ha tenido participaciones con una gran variedad de músicos de la escena del Folk en

---

<sup>67</sup> Carlos Estévez, Juan Pena, Luis Correa “Caruncho”, Marcos Castro, María Xosé López, Ramón A. Pazos y Xosé Oliveira.

<sup>68</sup> <http://www.farodevigo.es/cultura/2016/04/18/alumnos-henrique-otero-estrenaran-quince/1443741.html>

<sup>69</sup> En *Vigofolk*, el blog escrito y administrado por Abraham Fernández, él refiere sobre el grupo *DEVA*: “DEVA no es una formación permanente. Como sucede en algunas ocasiones dentro del panorama de la música celta internacional, músicos que se admiran y se respetan deciden unir sus fuerzas para crear un espectáculo único. César Pastor, Roberto Míguez “Milla”, Jesús E. Cuadrado “Chuchi” & Abraham Fdez han creado DEVA para tocar en Costa Rica” (<http://vigofolk.blogspot.com.es/2012/09/i-festival-interceltico-de-costarica.html>).

<sup>70</sup> *Saldos Negativos* nace del empeño de dos intérpretes de música folk, Abraham Fernández y Fernando Barroso, a quienes el complejo desarrollo de la música folk en el ámbito urbano no les afecta para seguir disfrutando de lo que más les gusta, tocar. Su estilo brota de las diferentes músicas tradicionales de los países atlánticos: Irlanda, Galicia, Escocia, Bretaña, Cornualles, Wales aunque también acogen elementos de la música klezmer, latino-americana o del Bluegrass” ([http://www.amicsdelagaita.com/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=144:saldos-negativos-ferrolvigo&catid=54:grupos&Itemid=79](http://www.amicsdelagaita.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=144:saldos-negativos-ferrolvigo&catid=54:grupos&Itemid=79)).

Europa. Todo este interés de Abraham por desenvolverse como músico en contextos muy diversos, sin limitarse a su papel como intérprete, evidencia su concepción de la música como un fenómeno que va más allá de la mera interpretación de un instrumento, valorando los diferentes escenarios en los que se desenvuelve la gaita en Galicia (académico e informal), y siendo partícipe de la lucha porque los estudios de gaita tuvieran un lugar en el Conservatorio Superior de Vigo. Otra de las facetas en la vida musical es la de gestor cultural, a la que me referiré a continuación.

### **3.3. Abraham Fernández y su faceta como organizador y gestor cultural.**

La carrera de un músico va más allá de dedicarse a tocar un instrumento. A lo largo de su vida profesional, el músico se enfrenta a una serie de retos profesionales, para los que no se suele recibir una preparación académica, por lo que el músico debe ir aprendiendo a gestionar estos asuntos a medida que se va enfrentando a ellos. En el caso de Abraham, además de sus labores como intérprete y profesor, él se ha desempeñado como organizador y gestor cultural dentro de las comisiones de diferentes asociaciones, festivales y centros culturales. Abraham considera que a pesar de las dificultades que implican, las experiencias en este sentido son positivas, y que ante todo se aprende mucho en cada experiencia, tanto en las positivas como en las negativas. Señala que siempre lo ha hecho por afición, porque es algo con lo que disfruta, pero que nunca recibió una compensación económica en este respecto.

#### **3.3.1. Sus primeros pasos como gestor: la Banda de Gaitas Xarabal**

La Banda de Gaitas Xarabal fue el primer espacio en el que Abraham empezó a desempeñar sus labores como organizador y gestor cultural. Pero mucho antes de asumir esas labores, Abraham se inició como gaitero de esta banda, aproximadamente en el año 1996 cuando tenía 14 años.

Esta banda está establecida en Vigo, donde realiza sus ensayos, pero se desplaza por España y el extranjero para realizar actuaciones. La banda de gaitas de Xarabal tiene una gran importancia dentro del panorama de la música tradicional en Galicia. En sus inicios, existió una agrupación precursora, que se denominaba el “Grupo Didáctico”, fundada por Antón Corral en el contexto de la Universidad Popular de Vigo, como una de las actividades del

Obradoiro Escola de Instrumentos Musicais Populares Galegos “con la intención no sólo de potenciar y expandir la música popular gallega, sino de realizar un trabajo serio sobre la técnica de gaita y percusión, procurando forjar futuros profesionales que conozcan y dominen el instrumento”<sup>71</sup>. Asimismo, tenían como objetivo tocar música tradicional con los instrumentos que se creaban en los talleres de lutheria que se impartían en esta universidad y realizaban una importante labor de difusión, por medio de coloquios didácticos en los conciertos que realizaba la banda, en los cuales se hablaba sobre la música interpretada y los instrumentos utilizados (revista Xarabal, 2016).

Este proyecto gozó de una amplia aceptación, por lo que cada vez eran más personas las que querían formar parte de él. Siendo un “grupo”, este aumento en la afluencia de personas dificultaba su funcionamiento, por lo que en setiembre de 1984, se forma de manera oficial la *Banda de Gaitas Xarabal*. El nombre *Xarabal* hace referencia a un grupo de peces ante un peligro. Con este nombre, Antón Corral quería hacer una metáfora de la difícil situación profesional de los músicos dedicados al folklore gallego, a quienes él consideraba en “peligro de extinción” (revista Xarabal, 2016).

*Gaiteiros* como Ricardo Portela, Nazario Iglesias y Jesús González, recomendaron a sus alumnos para que ingresaran en la banda. Así, entre los *gaiteiros* de Xarabal estuvieron músicos como Carlos Núñez, Anxo Lorenzo, Xosé Budiño, Xavier Abad y Anxo Pintos, entre muchos otros, que hoy destacan como intérpretes y solistas en el panorama nacional e internacional (entr. Abraham, 2016).

Dentro de esta banda, Abraham desempeñó varias funciones. La primera fue como componente, como uno de los *gaiteiros* de la banda, desde que ingresó en el año 1996. Abraham refiere que en esa época se estaba gestionando la separación de Xarabal de la Universidad Popular. Él recuerda haber asistido a algunas de las reuniones donde se planteó este asunto, y refiere que, finalmente se tomó la decisión de crear una asociación sin ánimo de lucro para representar a la banda. Aunque Abraham en ese momento sólo era componente de la banda, y aún no tenía cargos administrativos, recuerda que a Xarabal, el hecho de formar parte de la Universidad Popular le aportaba ventajas como que disponían de unas instalaciones en el centro de Vigo donde podían ensayar y también podían disponer de los instrumentos que se fabricaban en el taller de lutheria de la universidad, lo que permitía que la gente que entraba a la banda pudiera disponer de una gaita desde su inicio en la banda. Sin embargo,

---

<sup>71</sup> <http://www.xarabal.org/historia-2/?lang=es>

formar parte de la Universidad también limitaba las actividades de Xarabal, en el sentido de que al formar parte de una institución pública no tenían una libertad económica ni en cuanto a la contratación para actuaciones, lo que les limitaba en cuanto a la gestión y al número de presentaciones que podían realizar. Asimismo, el edificio de la Universidad Popular tenía unos horarios estrictos y estaba vigilado por alarmas que sólo podía desactivar un vigilante. Según Abraham, esto era una limitación en el sentido de que cuando volvían tarde de una actuación o tenían que salir temprano para un viaje, tenían que estar coordinando las horas exactas para poder ingresar en el edificio a recoger o guardar materiales. Para Abraham, el hecho de constituir la Asociación les dotó de una mayor logística, que les permitía gestionar de forma independiente los ingresos que obtenían de las actuaciones, para invertirlos en instrumentos, gastos de viajes y difusión. Asimismo, también hubo cambios en los modos de proyección de la banda. Abraham considera que Xarabal es un emblema y un referente, pues Antón Corral consiguió darle un sello de calidad con el intenso trabajo de difusión que inició con el *Grupo Didáctico*, y también en el sentido de que de Xarabal salieron músicos que destacaron en el ámbito nacional e internacional, algo que según Abraham era inusual en esa época dentro de la música tradicional. Sin embargo, había un descontento entre los miembros de Xarabal provocado por la incongruencia que les producía esa sensación de pertenecer a un grupo destacado, al que se le respetaba y reconocía la labor que había hecho, pero que no estaba desarrollando una actividad acorde a su nivel, en el sentido de que tenían pocas actuaciones, respecto a otros grupos que se desenvolvían dentro de su mismo dominio, y que inclusive no poseían el prestigio del que gozaba Xarabal. Abraham me comentó que esto era un sentir generalizado en la banda, y que en ese momento consideraron que independizarse de la Universidad Popular y formar la asociación les iba a motivar en ese aspecto (entr. Abraham, 2016). Sin embargo, a pesar de esas limitaciones, Abraham destaca que en cuanto a los asuntos de dirección y a las decisiones artísticas (repertorios, instrumentación, etc.), la banda tenía completa autonomía. Esas direcciones recaían por completo en Antón Corral. Abraham resalta el hecho de que a pesar de que la Universidad Popular nunca impuso a la banda limitaciones en el sentido artístico, en el contexto musical en general si fueron criticados por el uso de sintetizadores, lo que creó controversias entre aquellos que lo valoraban como algo positivo, y los que lo veían como desvirtuar la tradición. Sin embargo, el entonces director, Antón Corral mantenía que la filosofía de la banda era ser integradora y reconstruir el pasado, pero desde una manera que les permitiera seguir presentes en el futuro. De esta manera, Antón dejaba clara su visión aperturista hacia la música tradicional:

A Banda de Gaitas Xarabal pretende ser portadora dunha mensaxe de integración con todos aqueles teñan como obxectivo común, conseguir maiores niveles de calidade e perfección no emprego da gaita. Un claro exponente desta idea é a inclusión de instrumentos como o sintetizador, congas, bongós, timbal, etc. Empregándoos sempre sobre una liña tradicional [...] A tradición non consiste soamente en vivir do pasado, senon reconstruíla no presente para que permaneza no futuro. O folclore faise día a día. O difícil é dar coas fórmulas xustas que garantan a súa aceptación e introducción na cultura popular” (Corral *cit in* Revista Xarabal, 2016)

Abraham recuerda estos años como una época inestable, donde la banda tuvo que ensayar en diferentes lugares, pues además de ese proceso de separación, el edificio de la Universidad Popular, al ser antiguo, estaba siendo sometido a valoraciones en cuanto a su habitabilidad, por lo que tuvieron que ensayar en diversos locales, entre ellos en la Asociación del Monte de la Mina de Castrelos, el Colegio San Salvador de Teis y en el Ayuntamiento de Vigo. En una de nuestras entrevistas, Abraham insistió en destacar especialmente los ensayos en el Ayuntamiento de Vigo, que solían ser en el auditorio, pero que en ocasiones cuando éste estaba ocupado, tenían lugar en el Salón de Plenos del Ayuntamiento. Abraham recuerda efusivamente esta época, donde a pesar de que la banda estaba marcada por un fuerte componente político, al pertenecer al Ayuntamiento de Vigo, como parte de la Universidad Popular, e inclusive ensayar en sus dependencias, gozaban de una autonomía respecto a las decisiones artísticas:

¡Nosotros ensayábamos en el salón de plenos del ayuntamiento! Hubo alguna vez que ensayábamos en el auditorio, pero como el auditorio tenía alguna actividad, aparte ya tenía una cartera de actuaciones contratadas, etc., nosotros ensayábamos en el pleno. Es decir, donde se sentaba el alcalde, a debatir las decisiones de la ciudad. Nosotros estábamos allí. Entonces era una situación un tanto surrealista, ¿Porque qué hacemos aquí, en este sitio? (entr. Abraham, 2016).

Es en el año 2001 cuando la Banda de Gaitas Xarabal se desliga definitivamente de la Universidad Popular para pasar a formar parte de la *Asociación Cultural Xarabal*<sup>72</sup>, desde entonces, los ensayos tienen lugar en el Colegio San Salvador de Teis (entr. Abraham, 2016).

En el año 2002 aproximadamente, poco tiempo después de volver de Inglaterra, Abraham fue electo como presidente de la Asociación Cultural Xarabal. El primer año había estado Roberto

---

<sup>72</sup> <http://www.xarabal.org/historia-2/?lang=es>



Cendón. La elección del presidente se hacía por medio de una votación, a la que se postulaban varios integrantes de la asociación de manera voluntaria. Abraham refiere que la estadía de un componente en la asociación es limitada (no porque la limite la asociación, sino por las dificultades que implica conciliar las responsabilidades de la vida cotidiana personal y la de componente de la banda), así, al relevar al presidente, garantizaban la continuidad y buen funcionamiento de la banda y también aseguraban un reparto de las responsabilidades en el manejo de la asociación (entr. Abraham, 2016).

Abraham refiere que a pesar de que mientras él ejerció su actividad como presidente ya la situación de la banda estaba más estabilizada, fue necesario dinamizar el trabajo, pues en esta etapa inicial apartada de la gestión del Ayuntamiento, (como era de esperar al realizar la separación), la actividad de la asociación había disminuido. Para ello, decidieron organizar una serie de cursos en los que se impartían clases de diversos instrumentos: requinta, gaita, percusión tradicional, baile gallego, zanfona, violín, bouzouki, etc. Las disciplinas se ofrecían con base en el profesorado que tenían disponible y los cursos eran titulados “I Cursillo Xarabal, II Cursillo Xarabal”, etc. La primera edición de estos cursos tuvo lugar en el año 2004. Los cursillos se realizaban en Vigo, pero venían participantes de toda España. Tenían una duración aproximada de tres a cuatro días y se clausuraban con un concierto en el que los alumnos mostraban sus habilidades y los conocimientos adquiridos. Además de las clases, había conciertos y conferencias en los que la entrada era libre. Abraham relata que él organizó los cursillos durante dos o tres años aproximadamente, hasta que fue relevado del cargo. Estos cursillos implicaron una apertura de Xarabal fuera de las fronteras de Galicia, y propiciaron el “entrelazamiento” de músicos, mediante la colaboración con otras asociaciones y proyectos, algo que no hubiera sido posible hacer si hubieran seguido perteneciendo a la Universidad Popular, al tener que limitarse a las actividades organizadas en sus instalaciones y bajo su tutela.

Abraham refiere en este sentido:

Los antiguos componentes de la banda, algunos nos visitaban en los ensayos, o componentes de la banda participaban en otros grupos folk, en otras formaciones, que se habían creado a partir de ese vínculo que se había realizado dentro de la banda, entonces acercamos a público desde Valladolid, desde Valencia, desde Canarias. Nosotros aquí organizábamos el alojamiento, gestionábamos el lugar o el local donde se iban a desarrollar las actividades. Recuerdo que la primera vez lo hicimos en colaboración con la asociación vecinal de Beade, que disponen de unas instalaciones muy completas, con auditorio y con diferentes clases, entonces la banda ya

no se limitaba a hacer actividades dentro de los edificios pertenecientes a la Universidad popular, sino que como asociación cultural independiente, ya podía entrar en contacto con otras asociaciones y hacer proyectos en colaboración (entr. Abraham, 2016).

Como presidente de Xarabal, Abraham tuvo a su cargo diversas funciones. Una parte logística, donde se encargaba de gestionar los trámites oficiales necesarios para la Asociación (como preparar las declaraciones de la renta, las solicitudes de subvenciones, etc.), pero también gestionaba la actividad artística del grupo, que incluía la coordinación de las actividades del grupo, así como las labores de promoción y publicidad. Abraham promovió la realización de un dossier sobre la Asociación, que fue enviado a diferentes estamentos como CIOFF<sup>73</sup>, que se encarga de gestionar festivales de música folklórica en todo el mundo. Al recibir CIOFF el dossier, les empezaron a enviar información sobre festivales en los que Xarabal podía participar, algo que, según Abraham les facilitó una plataforma para establecer contacto con organizadores de festivales y para intentar participar en ellos. Abraham refiere que mientras él fue presidente, Xarabal realizó diversos viajes, entre ellos uno a Francia para participar con actuaciones en las localidades de Montoir y Mazamet. También participaron en el Festival Intercéltico de Lorient.

La última faceta de Abraham con Xarabal fue como Director Musical, puesto que ejerció entre enero de 2014 y mayo de 2015 (entr. Abraham, 2016).

En la vida artística de Abraham, los festivales de música han sido una presencia constante. Su papel no se limita al de intérprete, (aunque lo sigue ejerciendo activamente), sino que también ha ejercido como organizador en diversos festivales. La amplia experiencia en este campo, en su faceta de intérprete y organizador, le ha llevado a gestionar festivales en España y Costa Rica. Personalmente, en repetidas ocasiones, yo he recurrido a él como asesor para cursos, conciertos y demás actividades que he desarrollado en colaboración con la Asociación Lar-Galego de Costa Rica.

A continuación, desarrollaré cuál ha sido el papel que Abraham ha desempeñado en los diversos festivales en los que se ha implicado de manera más activa:

---

<sup>73</sup> Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de folklore y de las Artes Tradicionales CIOFF® es una Colaborador Oficial de la UNESCO, acreditado para el Comité PCI de la UNESCO. Creada en 1970, la tarea de CIOFF® es la protección, promoción y difusión de la cultura tradicional y del folclore (<http://www.cioff.org/index.cfm?lng=es>)

### **3.3.2. Abraham y sus diversas perspectivas como parte de la “capital celta” del Festival Intercéltico de Lorient**

En el contexto de la música celta, el Festival Intercéltico de Lorient guarda una gran importancia. Ha sido definido como el “Festival de música celta por excelencia” (Revista Xarabal, 2016) y también como “the flagship of francophone celtitude” (Wilkinson 2003). Cada verano desde 1971, se celebra este festival en Lorient (Bretaña, Francia), al que asisten aproximadamente 700 000 personas cada año. Los organizadores realizan una importante labor de promoción para que el festival sea conocido en todo el planeta (Wilkinson 2003), hecho que es evidenciado también en la forma en que se plantea el festival. En su página web<sup>74</sup>, además de las “naciones celtas”, el festival ahora contempla las naciones de la “diáspora celta”, donde se incluyen algunos países americanos como Argentina, Canadá, Cuba y México, lo que le otorga un mayor carácter internacional. Wilkinson refiere que la música es la parte principal de este evento y que durante la semana que dura el festival convierte a la ciudad en una “capital celta” (Wilkinson 2003, 228).

Abraham estuvo presente en este festival en varias ocasiones, desde diferentes perspectivas. En los años 1999 y 2001 fue finalista del trofeo Mac Grimmon (anteriormente denominado Macallan) en el Festival Intercéltico de Lorient. Este concurso tiene un gran prestigio a nivel internacional, siendo considerado uno de los galardones más importantes al que un gaitero puede optar. También, siendo presidente de Xarabal, gestionó la participación de la banda, aunque en esa ocasión él no llegó a asistir con ellos al Festival. En el año 2010, Abraham participó en Lorient como integrante del grupo Saldos Negativos.

El Festival Intercéltico de Lorient, además de esa intención de buscar conexiones con América haciendo referencia a las “diásporas celtas”, guarda una intensa relación con el Festival Intercéltico de Costa Rica, pues sus organizadores, tanto Abraham como Eduardo lo tomaron como una referencia de lo que querían lograr en pequeña escala en Costa Rica: un festival intercéltico que reuniera grupos de música celta de diversos países y que por unas horas convirtiera el CENAC (el recinto donde se realizaba el festival), en una “capital celta”, tal como refiere Wilkinson que ocurre en Lorient.

---

<sup>74</sup> <http://www.festival-interceltique.bzh/festival/nations-celtes.cfm>

### **3.3.3. De Lorient a San José. Creando una “capital celta” en Costa Rica: Abraham como uno de los gestores de “El Festival Intercéltico de Costa Rica”**

Para el *gaiteiro* costarricense Eduardo Oviedo, el Festival Intercéltico de Lorient es el más grande de todos los festivales intercélticos. Es el evento que él y Abraham decidieron tomar como referencia para crear el Festival Intercéltico de Costa Rica, con la intención de integrar a Costa Rica en el circuito de los “festivales intercélticos” (entr. Eduardo, 2015). Abraham también recuerda cómo junto a los miembros de Peregrino Gris decidieron hacer realidad esa perspectiva referida por Eduardo de que Costa Rica se integrara en el circuito internacional de festivales intercélticos, un proceso que incluyó varios viajes entre Galicia y Costa Rica, el curso de gaita con el que ya habían creado un público en torno a estas actividades, además del público habitual con el que contaba Peregrino Gris (entr. Abraham 2015).

Con toda la experiencia previa adquirida en cuanto a gestión musical y organización de festivales, Abraham se sentía plenamente capacitado para ayudar a sus amigos del grupo musical Peregrino Gris a organizar un festival intercéltico en Costa Rica. Este festival tuvo tres ediciones (octubre 2012, diciembre 2013 y octubre 2014). La primera edición tuvo lugar el 6 de octubre de 2012. Abraham estuvo presente como organizador y músico en 2012 y 2014, ya que la edición de 2013 se hizo a nivel nacional. Sin embargo, Abraham, a la distancia, se mantenía en contacto y apoyaba a los músicos de Peregrino Gris en la organización (Ver capítulo II de esta investigación, dedicado a este festival).

### **3.3.4. ¡E se chove que chova! La “insólita” presencia de músicos de Costa Rica en el Festival Intercéltico de Baíña**

Abraham refiere que este festival se desarrolló como parte de las actividades del grupo de música Ardelume, que es el grupo de gaitas, panderetas y percusión del Centro Cultural de Baíña (Baiona, Galicia). Abraham se desempeñaba como profesor de gaita de este centro cultural. Relata que había una inquietud por desarrollar un festival, pues Baíña se caracterizaba por haber sido una zona donde existían muchos *gaiteiros*, pero que poco a poco se fue disipando el interés por la música tradicional. La intención del festival era motivar nuevamente en las personas la afición a esta música. Las circunstancias han sido favorables y el festival ya ha tenido tres ediciones, en 2014, 2015 y 2016.

En la primera edición de este festival (julio, 2014) participaron los grupos gallegos Banda de Gaitas Xarabal (Vigo), Banda Baile Asalto (Pontevedra) y Eoghan Neff (Irlanda) junto a Anxo Lorenzo (Moaña). Participaron también los grupos costarricenses Peregrino Gris y Seisiún. Antes de su actuación, Seisiún fue presentado como “Un grupo de Costa Rica, especializado en música celta, a pesar de que parezca insólito que este género musical se pueda desenvolver en este bello país centroamericano donde reina la salsa y la cumbia”<sup>75</sup>. Esta primera edición, además de las dificultades propias de la organización de un festival, tuvo que enfrentarse a condiciones meteorológicas adversas por la lluvia, lo que obligó a cancelar el festival y trasladarlo para otra fecha y localización diferente a la originalmente planeada. Sin embargo mediante la colaboración de los vecinos de Baíña, que consiguieron el remolque de un tráiler para que sirviera de escenario, se pudo trasladar el festival a otro punto del pueblo, (pues donde tenían planeado realizar el concierto se había inundado), y los grupos colaboraron también, accediendo a tocar otro día.

En esa edición se contó con la presencia del gaitero Carlos Núñez como invitado especial, cuya presencia no fue anunciada en el cartel oficial, por lo que el público no sabía que iba a presentarse allí también. Fue invitado por Xarabal para tocar con ellos, ya que en sus inicios como *gaitero* él perteneció a esta banda. En esta ocasión, los músicos costarricenses tuvieron la oportunidad de conocer a Carlos en persona, e inclusive, se reunieron en privado y tocaron para él. Louis Vázquez, músico de Seisiún refería así esta experiencia: “También tocamos para Carlos Núñez. Imagínese lo que es tener de público a Carlos Núñez ¡Nada más y nada menos!” (entr. Louis, 2015). Abraham me refirió que para él también fue una experiencia importante, y ante todo destaca la proyección que le dio al festival:

Carlos ya es una figura consagrada a nivel internacional, y decidió trasladarse en la I edición del Festival Intercéltico de Baíña. Se trasladó hasta el lugar donde se estaba celebrando el Festival, y le quiso dar una sorpresa a la banda Xarabal, de la cual él había sido componente, subió al palco, habló allí para todo el mundo, tocó una pieza con Xarabal, se dejó entrevistar por medios de comunicación. Supuso un factor publicitario muy interesante para el Festival (entr. Abraham 2016).

En la segunda edición (julio 2015) participaron las bandas Bon Tastu (Asturias), Mickey Dunne (Irlanda, presidente de la Asociación de *gaiteros* de Limerick), Vallarna

---

<sup>75</sup> Transcripción hecha por mí de un extracto del vídeo Festival Intercéltico de Baíña-20-7-2014, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=8Acy\\_Ml1aAc](https://www.youtube.com/watch?v=8Acy_Ml1aAc)

(Cantabria/Castilla y León), Pelepau (Galicia) y Ardentia (Galicia). Abraham refiere en cuanto a esta edición del festival:

Eso fue la segunda edición del Festival de Baña, y ahora esperamos que tengamos una tercera edición, y los responsables de ese festival, como ya han tenido la posibilidad de hacer un trabajo de ojeadores con las 12 bandas que llegaron al Folk in Winter, seguro que se combinan estas dos actividades y les servirá para hacer contacto con esas bandas que más le interesen, de hecho el contacto con los músicos los tienen porque han asistido a todos los conciertos (entr. Abraham 2016).

En setiembre de 2016 tuvo lugar la tercera edición del festival, que mostró un crecimiento tanto en cuanto al número de bandas participantes (cinco en las ediciones anteriores, ocho en esta), como en cuanto al número de días. El primer festival se desarrolló durante una noche, mientras que la tercera edición tuvo lugar durante tres jornadas. En esta última edición participaron ocho grupos, entre ellos los gallegos: Os Coribantes de Puchabade (Ponte Caldelas), Eikasia (Vigo), Tis Che Tein (Santiago de Compostela), Tradisón (Gondomar), Oscar Ibáñez & Tribo (Pontevedra), Coanhadeira (Ourense), Marta Quintana (Mos) y desde Portugal, Omiri.

A pesar de que Abraham estuvo muy implicado en la organización de las primeras dos ediciones de este festival, asegura que en 2016, su función ya ha sido más de asesor, delegando sus funciones en la comisión organizadora.

### **3.3.5. En agosto por la noche ya refresca. El folk se mueve por los bares con el circuito de conciertos *Folk in Winter***

Al finalizar el verano de 2015, Abraham participó como organizador del circuito de conciertos *Folk in Winter*, que se desarrolló durante los meses de octubre a diciembre de 2015, con el apoyo de nueve bares ubicados en la ciudad de Vigo y otros ayuntamientos cercanos, que funcionaron como sede física para los conciertos<sup>76</sup>. Colaboró también la Casa Colorida<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> White Clover (Tui), A Retranca (Vigo), A Muiñeira do Xose (Mondariz Balneario), O Batallón (Vigo), Lusco e Fusco (Pontevedra), Berdy Caffé (Vigo), Ícaro (Vigo), Bibendum (Baiona) y Var con V (Moaña).

<sup>77</sup> *La Casa Colorida* es un espacio horizontal “autoadministrado” y “autogestionado”, donde hay tanto residentes permanentes como temporales, que no deben pagar ninguna cuantía económica por alojarse ni comer allí, pero sí deben participar activamente en el mantenimiento de los espacios comunes (limpieza, elaboración de las comidas, mantenimiento de la huerta ecológica, etc.), y en las actividades que promueve la casa. Durante su estancia deben

(Nigrán), como proveedora dentro de una economía colaborativa de la manutención (alojamiento y comida) de los músicos participantes. Fueron invitados doce grupos de música Folk de diversos lugares de España (Galicia, Asturias y Castilla León)<sup>78</sup>. Abraham refiere que aunque en principio el festival fue pensado para que vinieran también grupos extranjeros (de ahí su nombre en inglés), la oferta de grupos nacionales dispuestos a colaborar fue tan amplia, que finalmente, el equipo coordinador de esta edición decidió invitar solamente a grupos de España (entr. Abraham, 2015). Abraham me relató que el objetivo del Festival Folk in Winter era dinamizar la escena folk, ofreciendo conciertos en bares los fines de semana, durante los meses de lluvia y frío, que es cuando hay menos conciertos debido a las condiciones climatológicas. Asimismo refiere que el nombre del festival, “Folk in Winter”, vino asociado al largo invierno gallego, que Abraham considera que empieza prácticamente al finalizar el verano, con la bajada de las temperaturas y la reducción de horas de luz. Él destaca que durante el invierno, el género folk en Vigo se vive mucho en los bares, de manera semejante a como se hace en Irlanda, y de ahí la idea de ofrecer esta serie de conciertos (entr. Abraham, 2015).

Según Abraham, la idea inicial era que el festival se extendiera hasta abril de 2016. Sin embargo en esta edición sólo fue posible desarrollarlo durante tres meses. La organización tiene proyectado repetirlo en 2016 e intentarán de nuevo extenderlo durante más meses que en la primera edición (entr. Abraham, 2015).

En contraste con los demás festivales que organizó Abraham, que se desarrollaban durante sólo un fin de semana, el *Folk in Winter* fue un ambicioso proyecto en cuanto a organización y afluencia de público, pues desplegaba sus actividades durante los fines de semana de octubre a

---

llevar a cabo un proyecto acorde a los principios de “horizontalidad” que rigen ese espacio. La *Casa Colorida* se mantiene mediante una economía diversificada que incluye tanto la moneda “convencional” (el euro), como otros tipos de financiamiento. Tienen una huerta ecológica, con la que suplen parte de las necesidades de los residentes, banco de tiempo, producción artesanías y productos que se fabrican en la casa (mermeladas, infusiones, etc.) y que intercambian por una donación. Tienen una moneda “social”, “el pataco”, que empezaron a usar en principio de manera exclusiva en la casa, pero que ahora la han abierto ya a una plataforma digital. Mediante esta moneda, dan valor a conceptos como tiempo y servicios. Asimismo, en algunas de las actividades en las que se involucra la Casa y sus residentes, como fue el caso del festival Folk in Winter, a cambio de los servicios prestados, los organizadores realizan pequeñas donaciones para que la Casa pueda cubrir parte de los gastos. Silvia Villar, una de sus coordinadoras, define la *Casa Colorida* de la siguiente manera: “Nosotros no somos un hostel, somos un proyecto sociocultural, que trabajamos sobre las éticas, y a la hora de venir alguien a usufructuar nuestro espacio, en colaboración, tiene que acabar funcionando también dentro de las metodologías, de las lógicas y el sistema de participación de tareas distribuidas que tenemos en este laboratorio ciudadano” (entr. Silvia Villar, 2016).

<sup>78</sup> Las bandas participantes fueron: Taper Duel (Valladolid), Marcos García Trio (Asturias), Boj (Ferrol), Corcuspín (Asturias), 22 Cuerdas (Valladolid), Na Rúa (Vigo), Nel de Purnea, Odón del Paganéu y Pepin de Muñalem (Asturias), Xurde Fernández y Luis Nicolas (Asturias/El Bierzo), Klezmerol (Vigo), Tis Che Tein (Santiago de Compostela), Coanhadeira (Orense).

diciembre de 2015, con conciertos los viernes, sábados y domingos, en diversos bares de la ciudad de Vigo y otros ayuntamientos cercanos como Pontevedra, Tui, Mondariz Balneario, Baiona y Moaña. De esta forma, las bandas tocaban el viernes por la noche el primer concierto (eso permitía a los músicos asistir con normalidad a sus trabajos el viernes durante el día) otro el sábado y el último el domingo a medio día o por la noche, dependiendo de la distancia de vuelta a sus ciudades de origen que tuviera que recorrer el grupo. De esta manera, cada fin de semana, el *Folk in Winter* funcionaba como un circuito de conciertos por diversas ciudades de Pontevedra, trayendo grupos de diferentes ciudades de España.

El alojamiento y las comidas de los músicos tuvieron lugar en la Casa Colorida, en Nigrán. En el caso de estas estancias temporales, como fue el caso de los músicos participantes en el *Folk in Winter*, la Casa lo que pide a cambio durante la estancia, (en la medida de lo posible, según las actividades que los músicos tengan en su agenda), es la integración de los visitantes en las actividades diarias, limpieza del espacio, escuchar las charlas, las asambleas, estar presentes en las comidas colectivas y participar de los ideales de horizontalidad, respeto mutuo y economías alternativas que la Casa promueve.

Los artistas que residen regularmente en la *Casa Colorida*, además de sus labores cotidianas, también se implicaron en la organización del festival. Louis Vázquez y Andrés Calvo, dos residentes de la casa, músicos provenientes de Costa Rica, junto a los otros inquilinos de la Casa, se ocuparon de la atención de los músicos (alojamiento y comida), y a su vez, pudieron interactuar, compartir y tocar con ellos en improvisadas sesiones musicales que tuvieron lugar en la Casa. Asimismo, aprovechando la formación como técnicos de sonido, que ellos están estudiando en la Escuela de Imagen y Sonido de Vigo, colaboraron en cada concierto con la sonorización de las bandas. Andrés describe así su participación y experiencias como colaborador del Festival:

Yo desde que llegué, me integré en el circuito de conciertos, haciendo sonido, esperando a los músicos, atendiéndolos. Como parte de eso, también tocando con ellos y aprendiendo bastante de ellos. De hecho hace poco que vino un flautista de Asturias que se llama Xurde Fernández ¡Buenísimo! Como parte del intercambio, le gustó verme tocar y me invitó a grabar unos temas en su disco (entr. Andrés, 2016).

Andrés, a pesar de que llevaba muy poco tiempo en España cuando se estaba desarrollando el Folk in Winter (llegó en noviembre de 2015), contó con la oportunidad de involucrarse en este



festival, de participar en los conciertos e interactuar con los músicos participantes, experiencias que lo hicieron sentirse integrado musicalmente, tal y como él describe: “Yo creo que para mí ha sido genial, me he sumergido en el mundo del folk” (entr. Andrés, 2016).

Andrés refiere sobre su participación en el festival:

Sí, es que yo nunca había participado en nada así. Y sí, he aprendido montones. Aparte de eso, destaco el intercambio con los músicos, que es algo que no había podido tener. Tocar con gente de Asturias un fin de semana, el otro fin de semana llegaban los seis de Santiago que son músicos que ya llevan tocando años en festivales y que saben bastante de la movida de la escena. Para crecer, en este poco tiempo a mí me ha servido bastante (entrevista Andrés, 2016).

Por su parte, el otro músico costarricense, Louis Vázquez refiere,

Más que todo fue eso, como una experiencia bastante buena, en la que puse en práctica muchas cosas de sonido, y bueno, estar en la casa, es que en la casa es otro espacio distinto, la Casa Colorida [...] También la riqueza de compartir, de músicos de Asturias, de todas partes que estuvimos tocando ahí, compartiendo melodías, mil cosas (entrevista Louis 2015).

Asimismo, el resto de residentes de la Casa Colorida también prestaron su colaboración en otros aspectos de la organización del Festival, tal y como refiere Abraham:

Otra cosa era la promoción, los carteles, que ahí tuvimos unas circunstancias especiales que nos favorecieron porque la Casa Colorida es un lugar de tránsito, en donde están acogidos a un programa de *buffering*, significa que ahí llega gente para trabajar en diferentes facetas de la casa, ya puede ser la huerta ecológica, o facetas de diseño, y divulgación y programación de cultura. Siempre hay gente que está en tránsito y que viene con diferentes especialidades. En este caso, se conjuntó que llegaron dos chicos de Brasil que eran diseñadores gráficos, entonces uno de ellos hizo el *teaser*, que es el vídeo promocional del proyecto, y otro de ellos se encargó también de diseñar lo que es la cartelería. Entonces hicimos un cartel tipo, era un cartel como si dijésemos una plantilla que iba a ser siempre la misma, y de fondo se le añadían fotografías de paraísos naturales de los lugares de procedencia de los músicos. Pues si era Asturias poníamos fotos de algún paraíso natural de Asturias, si era Valladolid, poníamos una foto de fondo, y ese diseño, ahí se optimizó la información para que los usuarios de la Casa Colorida, aunque no fueran diseñadores, tuviesen esa formación necesaria para poder manipular los datos, cambiarlos nombres de los grupos, y cambiar la fotografía que venía con ese cómo decir, *vinilo* que venía por detrás, así de fondo, del paraíso natural, entonces hacer del cartel algo práctico

para que los usuarios de la casa colorida, sin formación profesional, exagerada, pues pudiesen manipularlo y así ser autosuficientes (entr. Abraham 2016).

El proceso de selección de las bandas participantes para este festival hace referencia a un concepto presente recurrentemente en los diversos eventos en los que Abraham participa como organizador. Es el concepto de “entrelazar”, en la perspectiva de músicos que establecen relaciones de “entrelazamiento” con otros músicos, por medio de circuitos de festivales (ver subcapítulo...). Abraham refiere como se llevó a cabo este proceso:

El concepto del *Folk in Winter* sí que nos ayudó por ejemplo con el *Festival de Baíña*. El *Festival de Baíña* es un festival Intercéltico que ya tiene 2 ediciones y por la proximidad, los responsables de ese festival han participado casi en todos los conciertos de Folk in Winter, y esto les sirvió realmente para hacer una labor de ojeadores, para ver grupos, que les puedan parecer interesantes para que participen dentro del Festival Intercéltico, que ojalá se desarrolle este año otra vez y que están ya organizándose para poder realizar una producción (entr. Abraham 2015).

Los festivales *Folk in Winter* e *Intercéltico de Baíña*, se crearon dentro de un contexto “Intercéltico”, buscando entrelazar músicos por medio de la música “celta”. En esta primera edición, el Folk in Winter se nutrió sólo con grupos de España, pero espera abrirse a más países en futuras ocasiones. Por otra parte, el festival Intercéltico de Baíña sí ha contado con participantes extranjeros, como es el caso de los grupos costarricenses Seisiún y Peregrino Gris. ¿Cómo es que Abraham desarrolla relaciones con grupos de América Latina? ¿Cuáles son los vínculos que ha desarrollado con esta región?

### **3.4. Primeras experiencias en América Latina**

La amplia experiencia profesional y musical de Abraham como intérprete, profesor y organizador de eventos musicales (cursillos y festivales), ha sido compartida también fuera de España, específicamente en Latinoamérica. En una de nuestras entrevistas, él me relató cómo fue que tuvieron lugar sus primeras experiencias en el continente americano.

[...] En el año 2003 había sido invitado a colaborar con un grupo folk de aquí de Vigo, que se llama Belladona para actuar en un festival en Panamá. Aquel festival era como una especie de fórum, como el que se realiza aquí en Barcelona, Fórum de la Juventud... de hecho se llamaba

Festival Injunpa, que se desarrolló en una antigua base norteamericana, la base Howard de Panamá, entonces ahí llegaron jóvenes de todo el mundo. De hecho ahí tuvimos una recepción, con Violeta Chamorro, aquel entonces la presidenta de Panamá y allí descubrí un poco mi interés hacia esa región. Conocí a gente de Panamá, Nicaragua, Honduras, El Salvador, y de otros países, Argentina, Uruguay [...] (entr. Abraham 2015).

A raíz de ese primer viaje a Panamá, en 2003, se originó en Abraham un particular interés por los países de América Latina. En una conversación informal, cuando pregunté a Abraham de dónde venía ese interés por esta región, me relató que en esa primera estancia en Panamá, algo había despertado dentro de sí, que no sabría cómo explicar. A raíz de esto, Abraham refiere que de forma casi instintiva, empieza a investigar y a adentrarse en su pasado familiar. Él y sus padres nacieron en Galicia, sin embargo, relata que su abuela paterna era hija de emigrantes gallegos en Cuba, una gallega/cubana, que nació en la provincia de Holguín, Fray Benito. Abraham también relata sobre un tío de su padre, “Tío Gibara”, apodado así porque cuando era un niño había estado en Cuba, y al regresar a Galicia [...] “clamaba con llantos su deseo de regresar a la ciudad cubana de Gibara” (entr. Abraham 2015).

Abraham señala cómo estas experiencias y el contacto que estableció con músicos latinoamericanos lo hicieron adquirir más “consciencia” de esos países, en el sentido de que hasta aquel entonces, las músicas y culturas de los países latinoamericanos no se reflejaban como una prioridad dentro de sus influencias musicales ni personales. En cada uno de esos viajes, estableció lazos de amistad con músicos latinoamericanos, quienes le refirieron las situaciones sociales que ellos consideraban presentes en sus países: pobreza, desastres naturales, situaciones bélicas, etc. Gracias a esos relatos y a las vivencias personales que él tuvo en cada visita, Abraham refiere que adquirió una “consciencia global” de esas realidades sociales, lo que le ayudó a tener otro tipo de preocupaciones más allá de sólo dedicarse a tocar música con la gaita, a trazarse horizontes más amplios y a empatizar con las situaciones vividas en esos países (entr. Abraham, 2016).

Abraham, contratado por la Xunta de Galicia<sup>79</sup>, mediante la Secretaría Xeral da Emigración<sup>80</sup>, se desempeñó como profesor de gaita gallega y fue así como tuvo la oportunidad de impartir

---

<sup>79</sup> “La Junta es el órgano colegiado de Gobierno de Galicia” (Capítulo 2, artículo 16/1. LEY ORGÁNICA 1/1981, de 6 de abril, de Estatuto de Autonomía para Galicia  
(<https://www.boe.es/boe/dias/1981/04/28/pdfs/A08997-09003.pdf>)

<sup>80</sup> La Secretaría Xeral da Emigración es un órgano superior, que depende “funcionalmente de la Presidencia de la Xunta de Galicia y orgánicamente de la Consellería de Presidencia, Administraciones Públicas y Justicia”

clases en los centros gallegos de Andorra, Alemania, Argentina, Brasil, Costa Rica, Panamá, México, Reino Unido, España e Portugal. Él refiere así esas experiencias:

Primero hay que poner en antecedentes que yo estoy dentro de un programa de la Xunta de Galicia. En aquel entonces se llamaba la secretaría de Relación de las comunidades gallegas del exterior. Es un programa de la Consellería de Emigración, que consiste en enviar profesores de música tradicional, cocina tradicional y de nuestro idioma gallego a aquellas comunidades de gallegos en el exterior. Como sabes, la comunidad gallega, por regiones, no estamos hablando de países ni nacionalidades, que no lo somos, sino por regiones, es la comunidad europea que ha tenido una diáspora más numerosa<sup>81</sup>. O sea, se puede decir que por nacionalidades, Irlanda sería la número uno (tendríamos que verificar los datos), pero Irlanda si no es la número uno es una de las más numerosas, pero a nivel regiones, la gallega... de hecho podemos verificar esta información, pero hay no sé cuántos centros gallegos alrededor del mundo, incluso en las zonas más septentrionales como Ushuaia, la Patagonia Argentina, Australia, el continente africano...de ahí la famosa canción, "hay un gallego en la luna"

[...] En Galicia, yo creo que el gallego...la única salida que tenía el gallego geográficamente era el mar. De hecho los vapores, los grandes trasatlánticos a vapor salían desde el puerto de Vigo. Yo creo que si hay una región conectada con América, esa es Galicia. Los gallegos a Costa Rica, tú lo sabes por tus antecedentes, que claro, sobre todo de la zona de La Estrada, llegaron varios a Costa Rica, y también esa gente que a lo mejor tenía como destino Cuba, pero que por causa de temporales tuvieron que ir hacia otro lugar, entonces, yo creo que aquí sí se tiene constancia. Lo que ocurre es que es eso, que las zonas de mayor emigración tradicionalmente son Argentina, Cuba, Venezuela, Uruguay, México [...]

[...] Entonces, claro, para el Gobierno Gallego esto siempre fue muy importante. Hay que decir que los emigrantes también ayudaron aquí a crear escuelas, etc. etc. Actualmente, y ya desde hace bastantes años yo creo que Galicia quiso ofrecer de forma recíproca ese agradecimiento a la figura del emigrante gallego, que en un momento se tuvo que ir porque

---

(Decreto 231/2005, de 11 de agosto, por el que se establecen los centros directivos dependientes de la Presidencia de la Xunta de Galicia). La Secretaría Xeral de Emigración se define como: "É o órgano superior da Administración da Comunidade Autónoma ao que lle corresponden as competencias en materia de desenvolvemento da Lei 4/1983, do 15 de xuño, de recoñecemento da galegidade, relacións coas comunidades galegas no exterior e política inmigratoria e de retorno en Galicia, a representación e participación nos órganos e foros relacionados coa emigración que lle encomende o presidente da Xunta de Galicia" ([http://www.xunta.es/dog/Publicados/2006/20060316/Anuncio64E6\\_gl.pdf](http://www.xunta.es/dog/Publicados/2006/20060316/Anuncio64E6_gl.pdf)).

<sup>81</sup> Para más información sobre la emigración gallega, pueden consultarse los estudios hechos por la Secretaría Xeral da Emigración. "La emigración en cifras" El último fue realizado en 2014 (<http://emigracion.xunta.gal/es/conociendo-galicia/aprende/la-emigracion-en-cifras>). Asimismo, el "Arquivo da Emigración Galega" en su sede física en Santiago de Compostela, es otra fuente de información en este sentido (<http://www.consellodacultura.gal/aeg/paxinaarq.php?arq=2&id=633>).

esta tierra no le podía ofrecer todo lo que necesitaba para tener una buena calidad de vida y ahora en la actualidad, que conseguimos maso menos mejorar, creo que ellos son conscientes de toda la ayuda que ellos nos han ofrecido, y por eso intentan ayudar aunque sea que no se pierdan estas conexiones culturales: la música, la cocina, el idioma. Entonces, en ese programa yo me he recorrido diferentes países, he estado en México, Argentina, Londres, por diferentes centros gallegos de España, Alemania, entonces dentro del continente americano tuve una conexión con Centroamérica, en especial [...] (entr. Abraham 2015).

En la resolución del 10 de agosto de 2007, publicada en el *Diario Oficial de Galicia* (DOG), podemos leer que la Secretaría Xeral da Emigración desarrolla “Distintos programas formativos e de fortalecemento dos vínculos sociais da Galicia emigrante coa Galicia territorial para residentes no exterior”<sup>82</sup>, que han sido definidos como: “Programas formativos e culturais consistentes na realización de cursos de folclore tradicional e cociña galega, que contribúan ao coñecemento das nosas tradicións e a dinamizar a vida das entidades galegas no exterior e así mesmo a afondar na formación do seu capital humano, en especial da xuventude”<sup>83</sup>.

Estos cursos se desarrollan en el ámbito de la “Ley de la galleguidad”<sup>84</sup>, y están destinados a ser realizados en los centros gallegos ubicados fuera de Galicia<sup>85</sup>:

---

<sup>82</sup> Resolución del 10 de agosto de 2007, publicada en el Diario Oficial de Galicia (DOG), N° 163 Xoves, 23 de agosto de 2007 ([http://www.xunta.es/dog/Publicados/2007/20070823/Anuncio328B6\\_gl.pdf](http://www.xunta.es/dog/Publicados/2007/20070823/Anuncio328B6_gl.pdf)).

<sup>83</sup> Resolución del 10 de agosto de 2007, publicada en el *Diario Oficial de Galicia* (DOG), N° 163 Xoves, 23 de agosto de 2007 ([http://www.xunta.es/dog/Publicados/2007/20070823/Anuncio328B6\\_gl.pdf](http://www.xunta.es/dog/Publicados/2007/20070823/Anuncio328B6_gl.pdf)).

<sup>84</sup> Según la Ley 7/2013, de 13 de junio, de la “galleguidad” artículo 2: “Se entiende por galleguidad, a los efectos de la presente ley, el derecho de las comunidades gallegas asentadas fuera de Galicia a colaborar y compartir la vida social y cultural del pueblo gallego, tal y como señala el artículo 7.1 del Estatuto de autonomía de Galicia” ([http://www.xunta.es/dog/Publicados/2013/20130704/AnuncioC3B0-270613-0002\\_es.html](http://www.xunta.es/dog/Publicados/2013/20130704/AnuncioC3B0-270613-0002_es.html)).

<sup>85</sup> Para Antonio Rodríguez Miranda (Secretario Xeral de Emigración de la Xunta de Galicia), Galicia es una comunidad que trasciende las fronteras geográficas, teniendo una población fuera de esos límites, debido a los diferentes procesos de emigración a los que se ha enfrentado esta comunidad autónoma. Para Miranda, los centros gallegos en el exterior son “embajadas no oficiales”, de las que destaca su importancia, pues a pesar de que se crearon por diversas motivaciones en cada país, mantuvieron viva la presencia de Galicia en el extranjero. Mediante la ley de galleguidad, se busca regular la participación social, económica y cultural de esa “Galicia emigrante”, las entidades gallegas asentadas fuera de Galicia podrán ser reconocidas en alguna de las siguientes categorías: a) Comunidades gallegas. b) Centros colaboradores de la galleguidad. c) Federaciones de comunidades y de entidades. d) Centros de estudio y difusión de la cultura gallega, cada uno con unas características y funciones distintas ([http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/galicia/2015/08/09/galicia-resiste-19-paises/0003\\_201508G9P4994.htm](http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/galicia/2015/08/09/galicia-resiste-19-paises/0003_201508G9P4994.htm)). Al promulgarse la ley, se estableció un plazo durante el cual los centros gallegos que deseaban beneficiarse del apoyo y de los programas de la Xunta de Galicia, debían realizar una serie de trámites donde hacían constar su existencia como centro, mediante una memoria de actividades, registro de los socios inscritos y justificación del tipo de centro que eran, según la clasificación establecida por la Xunta de Galicia.

Poderán solicitar estes cursos as entidades galegas que teñan recoñecida a galeguidade ou a súa condición de centro colaborador, ou ben unha agrupación, federación ou unión destas entidades, co fin de poñer en común os medios e recursos dispoñibles. Os cursos están dirixidos ás entidades galegas que teñan grupo folclórico. Serán estas entidades as que propoñan os posibles beneficiarios do curso entre os galegos ou descendentes de galegos, así como aquelas persoas interesadas no feito cultural de Galicia e que participen nas actividades do grupo folclórico do centro<sup>86</sup>.

En una conversación que mantuve en marzo de 2016 con la funcionaria de la Secretaría Xeral da Emigración de la Xunta de Galicia, Esther Mondragón Romay, me informó que estos programas no tienen un nombre definitivo, sino que se denominan según se abre cada convocatoria, y se les da un nombre con base en las especialidades ofertadas en cada ocasión. En cuanto a estos programas, Esther refiere que las asociaciones de gallegos residentes en el exterior (de carácter privado) ya existían con anterioridad a la conformación de la Secretaría Xeral da Emigración. Sin embargo, refiere que la Secretaría ha funcionado como un vínculo, que ha ido cambiando debido a las nuevas tecnologías, ya que han facilitado la comunicación de los gallegos emigrados con Galicia y con sus seres queridos. Asimismo, Esther señala que los profesores enviados a impartir lecciones dentro de los programas desarrollados, se han desenvuelto como interlocutores para difundir la cultura gallega fuera de Galicia. Abraham apoya este planteamiento, al referirse a sí mismo como un “embajador”, en el sentido de que cuando participaba como profesor de estos cursos, además de las clases de música, había un contacto personal con los gallegos, quienes le preguntaban por Galicia, por la situación de la comunidad, por las noticias y él hablaba con ellos y les enseñaba fotos. Con el auge de internet estas dinámicas ya han tomado otras direcciones, sin embargo, los años en que Abraham participó en este programa, apenas existía internet. Para él, este programa responde a las necesidades del gallego de “arroparse”, de buscar una familiaridad con Galicia en el exterior. (entr. Abraham, 2016).

Para Abraham, la existencia de los centros gallegos en el exterior, implican un logro de los emigrantes gallegos, pues a pesar de estar en una tierra extranjera, no perdieron el vínculo, mantuvieron el contacto y trataron de seguir construyendo juntos la relación con Galicia por medio de instituciones gubernamentales como la Xunta de Galicia (entr. Abraham, 2016).

---

<sup>86</sup> Resolución del 10 de agosto de 2007, publicada en el Diario Oficial de Galicia (DOG), N° 163 Xoves, 23 de agosto de 2007 ([http://www.xunta.es/dog/Publicados/2007/20070823/Anuncio328B6\\_gl.pdf](http://www.xunta.es/dog/Publicados/2007/20070823/Anuncio328B6_gl.pdf)).

Existen muchos centros gallegos en diversas partes del planeta, algunos de ellos mantienen un marcado carácter regional en torno a Galicia, otros se han ido fusionando dentro de las “Casas de España”, que tienen un carácter más nacional (entr. Abraham, 2016). Abraham visitó varios de estos centros, tanto como profesor de los programas de la Xunta y como visitante, por ejemplo mientras vivió en Londres, también ha hablado con gallegos que dirigen estos centros, quienes les han referido sus experiencias al respecto. Abraham señala que las condiciones y la orientación de cada centro son muy distintas. En Londres existía una asociación, pero no tenían un local físico, y por ejemplo los ensayos del grupo de baile se realizaban en una lavandería que era el negocio de uno de los gallegos residentes en Londres. Estuvo también en contacto con el centro de gallegos de México, del que refiere que sus socios son empresarios con un poder adquisitivo alto, con lo cual disponen de una logística consolidada por esas condiciones económicas. También refiere el caso de Argentina, donde inclusive tienen instalaciones deportivas a disposición de los socios.

En cuanto a la apertura de estos centros a los países en los que se desarrolla su actividad, hay diversos matices. Abraham refiere que él apoya un concepto más abierto, en el que estos centros funcionen para difundir la cultura gallega, para que los “locales” en cada país puedan ser más conscientes del carácter del gallego. Dentro de otro contexto, hace referencia a la buena gestión del Centro Irlandés de Hammersmith en Londres, que ha logrado integrarse en la ciudad y ser considerado como un centro de referencia de la cultura irlandesa en Londres, en el cual se puede asistir a conciertos y demás actividades. Abraham apoya que los centros gallegos tengan ese carácter aperturista e integrado del Centro Hammersmith, aunque apunta que los centros gallegos tampoco deben perder el carácter de “centro de referencia” que dé “cobijo” a los emigrantes gallegos en el extranjero.

Es mediante los programas de la Secretaría Xeral da Emigración de la Xunta de Galicia, y gracias al apoyo de la asociación Lar Galego de Costa Rica<sup>87</sup>, que Abraham pudo visitar Costa Rica por primera vez, en noviembre del año 2007. Sin embargo, antes de este viaje, Abraham ya había establecido una estrecha relación personal y musical con el grupo musical

---

<sup>87</sup> La Asociación Lar Galego de Costa Rica está inscrita en el Registro de Asociaciones bajo el Expediente N°13 307, en el Tomo 487, Asiento 14615. Tiene la Cédula Jurídica N° 3-002-296280 (memoria 2016 Lar Galaego). En sus estatutos se define como: “Es una entidad de carácter privado, no lucrativa y, por su naturaleza, de duración indefinida” (Artículo primero, estatutos), en cuanto a los fines de esta asociación, en ese mismo documento cita: A) Promocionar la cultura gallega tanto social como culturalmente. B) Desarrollar sentimientos de solidaridad entre Costa Rica y la Región Autónoma de Galicia. C) Fomentar las costumbres, relaciones y nexos organizacionales entre los gallegos nacionales y los ciudadanos de Galicia y sus instituciones. D) Tendrá fines educativos con relación a las costumbres y cultura gallegas (Artículo cuarto, estatutos)”.

costarricense Peregrino Gris, y con su gaiteiro, Eduardo Oviedo, como refieren los acontecimientos que relataré a continuación.

### **3.4.1. Primeros contactos: Abraham escucha en Vigo la música celta que se hace en Costa Rica transmitida por una emisora en Granada**

El primer contacto de Abraham con Costa Rica y con la música “celta” que allí se tocaba, fue por medio de la emisora de radio “Aires Celtas”. Esta emisora funciona desde el año 2000, con sede en un pueblo de Granada (España) y realiza sus transmisiones tanto en directo como por Internet. En sus programas emiten piezas de grupos de música Celta de todo el planeta. Federico Salvador, del Departamento de Comunicación y programador de la emisora, en una entrevista que le realicé en noviembre de 2015, me comentó que en sus inicios, el trabajo de difusión de grupos que llevaba a cabo la emisora tuvo varias fases: En un principio, se centró en grupos de Granada, después se abrieron al resto de la Comunidad Autónoma de Andalucía, posteriormente empezaron a buscar grupos de Galicia y Asturias, y a partir de entonces ya empezaron a contactar y ser contactados por grupos procedentes de otros países como Chile, Costa Rica, Brasil, Argentina y Puerto Rico, entre otros. Los contactos entre la emisora y los grupos de música se establecían tanto por medio de una búsqueda de grupos realizados por los responsables de la emisora, como por iniciativa de los grupos, quienes cuando se enteraban de la existencia de la emisora, intentaban contactarlos y presentarles su trabajo para que lo presentaran en un programa. Federico asegura que en ese entonces, los contactos se establecían de una manera muy diferente a como se hace ahora. Inicialmente (primera parte de la década del 2000), los contactos se establecían por fax, directamente con las productoras de los grupos. Con el auge de Internet, estas dinámicas sufrieron transformaciones. Los contactos pasaron a hacerse de forma directa entre la emisora y los artistas, sin la intervención de las productoras<sup>88</sup>. Asimismo, poco a poco se ha ido ampliado la procedencia geográfica de los

---

<sup>88</sup> “La manera de contactar ha cambiado mucho, desde que nosotros empezamos hace 15 años, ha cambiado muchísimo. Nosotros me acuerdo que empezamos contactando con los grupos de Granada, los que eran de aquí de la zona, después contactamos con grupos de Andalucía también, cerca de aquí, de un poco lo que es la Comunidad Autónoma, y poco a poco fuimos contactando con grupos de Galicia sobre todo. Grupos de Galicia y Asturias son los que se ponían en contacto, o nosotros contactábamos. Y se hacía de una manera muy diferente a ahora, Llamábamos por teléfono a la productora, o mandábamos un fax, cosa que ahora... Entonces nosotros mandábamos un fax, nos presentábamos, y decíamos que queríamos poner música de alguno de los grupos que la productora llevara, y la productora lo que buenamente podía mandarnos, pues lo mandaba. Que no tiene nada que ver con lo que hay ahora, que ahora hay muchísimos grupos que se promocionan a sí mismos, grupos que tú contactas con ellos directamente y ellos son su propios manager, y luego hay otros grupos que no. Hay otros grupos que siguen teniendo su productora, lo único que no le mandamos un fax...jejeje. Ahora les mandas un



grupos con los que interactúa la emisora. Inicialmente se establecía contacto con grupo radicados en España y más adelante se comunicaron con diferentes países de América e inclusive Japón. Federico refiere que para él, Internet ha unido a las personas, y que esto hace que la música no pertenezca exclusivamente a un país, sino que sea mundial (entr. Federico, 2015).

Abraham refiere que él seguía los programas de esta emisora, de la que destacó su actividad y variedad, afirmando que al escucharla siempre estaba atento a las últimas novedades en cuanto a grupos de música “celta” de diversas procedencias geográficas. Él considera curioso el hecho de que una emisora de estas características tenga su sede física en Andalucía, pues para él, esta es una comunidad que las personas suelen asociar más al flamenco que a la música “celta”.

Abraham hace referencia a cómo lo que él considera los inicios de internet, le permitió ir ampliando su red de contactos más allá de las fronteras físicas de España. En este respecto él destaca tres elementos: La emisora Aires Celtas; “América Celta”: una página web existente que él acostumbraba visitar y los “chats” mediante los que se comunicaba con los músicos con los que iba contactando (entr. Abraham, 2015).

En ese momento (2003-2006), confluyen en la vida de Abraham dos importantes acontecimientos: el proceso que él describió como “la concienciación” que había experimentado hacia las músicas y culturas de los países latinoamericanos y el conocimiento que adquiere a través de la emisora de radio “Aires Celtas” sobre el trabajo que en ese momento estaba desarrollando el grupo musical costarricense Peregrino Gris. Después de oír la música del grupo, Abraham decidió contactarlos por correo electrónico. Según Eduardo Oviedo, gaitero del grupo, este contacto inicial se produjo en diciembre de 2006 (entr. Eduardo, 2015). A partir de allí, Abraham y Peregrino Gris empezaron a intercambiar información. Abraham les envió algunos enlaces a los vídeos que tenía grabados con su grupo Xerfa. Asimismo, Abraham informa a Eduardo de la existencia en San José (Costa Rica) de la Asociación Lar Galego, de la que Eduardo no tenía conocimiento de su existencia. Para Eduardo, Abraham fue un “lazo” con Galicia (entr. Eduardo 2015).

Es a partir de entonces cuando se empieza a fortalecer de una forma más concreta esa particular y especial relación musical de entrelazamiento entre Galicia y Costa Rica, y de una forma más personal entre los *gaiteros* Eduardo Oviedo y Abraham Fernández. Es gracias a

---

correo electrónico, o les llamas por teléfono, o ellos mismos te llaman o te mandan un correo y te mandan las novedades” (entr. Federico, 2015).

Abraham que Eduardo entró en contacto con la Asociación Lar Galego de Costa Rica y de esta manera, Eduardo y Peregrino Gris, empezaron a tomar parte en las actividades de esta asociación. Eduardo se asoció a Lar Galego de Costa Rica, y posteriormente fue invitado para presentar en julio de 2007 la conferencia “Historia de la gaita, importante instrumento de la tradición musical gallega y su importancia en la música moderna” (memoria 2016, Lar Galego de Costa Rica).

En ese mismo año 2007, Lar Galego decide brindar su apoyo logístico e institucional para que Eduardo pueda participar en el curso de gaita en el Monte do Gozo (Santiago de Compostela, Galicia) mediante el programa Escolas Abertas<sup>89</sup>. A pesar de que Eduardo no es gallego, ni tiene relaciones familiares que lo vinculen con Galicia, la asociación Lar Galego valoró su interés e implicación en el aprendizaje de la gaita y le ayudó a realizar los trámites necesarios para obtener la ayuda de la Xunta De Galicia para poder relizar ese curso de gaita gallega. Para ese entonces, Eduardo ya conocía la música y la gaita gallega, entonces, me refirió que de ese viaje, aunque valoró mucho lo aprendido en el curso, para él lo más importante fue el hecho de poder compartir con personas de todo el planeta, algunos descendientes de gallegos, nostálgicos por esta música, por las costumbres. Él define ese momento como “una inyección de música gallega en la yugular” (Entr. Eduardo 2015).

Fue en ese viaje a Galicia en el año 2007 cuando Abraham y Eduardo se conocieron personalmente. En las entrevistas que mantuve con ambos músicos, coincidieron en destacar la importancia que tuvo ese encuentro para ellos, pues fue el inicio de una relación musical y de amistad que ha perdurado a través de los años y les ha permitido desarrollar diversos proyectos en común. Abraham refiere cómo ocurrieron esos acontecimientos:

Yo contacté con Peregrino Gris, en especial con Eduardo. Empezamos a hablar del interés mutuo que teníamos pues eso, en conocernos. Entonces, se dio la oportunidad por medio de un programa que tiene la Xunta para traer a gente de las diferentes comunidades gallegas aquí a Galicia. Creo que es una experiencia que dura en torno a 15 días. Hay profesores de gaita, de pandereta, de cocina, de idiomas, y de otras muchas actividades, asociacionismo, etc... Entonces, se dio la oportunidad que Eduardo, como estaba en aquel momento colaborando y en conexión con el Lar Galego, que por así decirlo la representación de la comunidad gallega

---

<sup>89</sup> *Escolas Abertas* es un programa de la Seretaría Xeral da Emigración de la Xunta de Galicia, que consiste en la realización de “Talleres culturales de especialización de carácter presencial dirigidos a las entidades gallegas del exterior y a las personas gallegas residentes fuera de Galicia” (<http://emigracion.xunta.gal/files/linaxuda/2016/02/30995-convocatoria-dog-escolas-abertas-2016.pdf>)

en Costa Rica, Pues se dio la oportunidad de que viajara a aquí a España, entonces, él viajó a Galicia. En concreto a Santiago de Compostela, ahí se desarrollaron en el Monte do Gozo, en unas instalaciones que hay para los emigrantes y tal... unos talleres. Él estuvo como alumno del taller de gaita, y tuvimos la oportunidad de conocernos. Entonces allí ya, se estableció un vínculo directo para tender un puente entre Galicia y Costa Rica. Obviamente a mí me sorprendió muchísimo el nivel, no sólo el hecho de que ellos tocasen música celta, sino el nivel, en aquel entonces Eduardo, sin ayuda de profesores prácticamente, estaba tocando la gaita irlandesa, la gaita escocesa, incluso la gaita gallega. Entonces para mí tuvo mucho mérito que él realmente lograra ese hecho me inspiró, personalmente. Aparte de más causas... Justo en aquel entonces estaba superando una enfermedad que había tenido un cáncer de tiroides y se estrechó tanto nuestra relación personal que ya prácticamente nos llamábamos todos los días (entr. Abraham, 2015).

De vuelta en Costa Rica después del curso, Eduardo volvió con muchas propuestas en mente que deseaba compartir en Costa Rica y estaba motivado por las experiencias vividas en su viaje a Galicia, por lo que invitó a Abraham para que fuera a dar un curso de gaita gallega a San José. Abraham mandó un correo electrónico a la Casa de España (sede física de la Asociación Lar Galego de Costa Rica) por medio del cual se presentó, dio a conocer su currículum y expuso sus intenciones de solicitar el apoyo de esta asociación para realizar un curso de gaita gallega en Costa Rica por medio del programa “Cursos de Danza e Música Tradicional Galega” de la Secretaría de Emigración de la Xunta de Galicia.

Lar Galego respondió favorablemente a la iniciativa planteada por Eduardo y Abraham, solicitando a la Xunta de Galicia la realización de un curso de gaita gallega, especificando que, de ser posible, deseaban que fuera impartido por el profesor Abraham Fernández. La respuesta a la solicitud de la Asociación fue favorable y la Xunta de Galicia concedió una ayuda de 1500€, lo que permitió que Abraham realizara su primer viaje a Costa Rica en calidad de profesor, contratado por la Xunta de Galicia para impartir el curso denominado “Gaita Gallega”, que tuvo lugar del 01/11/2007 al 15/11/2007. Se abrieron tres franjas horarias de lunes a viernes y los sábados durante la mañana. Se inscribieron 38 alumnos, de los cuales diez eran gallegos o descendientes de gallegos (hijos y nietos). Asimismo, también asistieron músicos costarricenses que ya estaban en contacto con la música Celta, como fue el caso del

violinista de Peregrino Gris, Randall Nájera, también Kevin Murillo, quien junto a otros cinco músicos formaría en marzo de 2008 el grupo musical “Árbore Lume”<sup>90</sup>.

El curso se impartió en la Casa España de Costa Rica (Sabana Norte, San José). Ante las dificultades para disponer de gaitas en Costa Rica, las clases se impartieron con flautas de pico previamente modificadas para que tuvieran la misma tonalidad y digitaciones de la gaita gallega, aunque Abraham refiere que en las clases dejó que los alumnos probaran su gaita para que practicasen en ella lo que habían aprendido. En las clases trabajaron un repertorio de piezas que estuvo formado por la “Muiñeira de Freixido”, “Muiñeira de Pontesampaio” y “A Rianxeira”<sup>91</sup>. Realizaron dos conciertos, uno en el Instituto de Biodiversidad (INBIO) (Heredia, Costa Rica), el 9 de noviembre de 2007, donde tocaron juntos Abraham y el grupo musical Peregrino Gris. El siguiente concierto fue en el cierre del curso, en la Casa de España, en el que tocaron los alumnos que habían participado y que según los registros de la Asociación Lar Galego de Costa Rica, “contó con la asistencia de un gran número de integrantes de la colectividad gallega en Costa Rica.”<sup>92</sup>.

En las entrevistas que mantuvimos, Abraham me refirió lo que él considera que significó esa primera experiencia en Costa Rica para él y para sus alumnos:

Sí, la primera vez que yo viaje a Costa Rica fue por medio del programa de la Xunta de Galicia para impartir clases de música tradicional en los centros gallegos, y ahí yo conocía previamente a Eduardo, de hecho, gracias a mí, un poco se abrió por primera vez los cursos de gaita en Costa Rica, ya que hasta aquel entonces no se había realizado ninguna actividad similar. Recuerdo que en la presidencia estaba Ramón Banet, y en aquel entonces pues la Xunta de Galicia no tenía constancia de haber organizado ningún curso similar, fue muy emotivo porque llegó gente del propio centro: gallegos, incluso algún gallego...recuerdo alguna chica que su padre había sido gaitero, gente del centro gallego que también tocaba otros instrumentos, había llegado Kevin, que es un chico que tocaba flauta, y que tenía también mucho interés en música Celta. Estaba Eduardo, no estaba por ejemplo los chicos de Seisiún. En aquel entonces

---

<sup>90</sup> Kevin Mesén, gaitero del grupo musical costarricense Árbore Lume refiere sobre la orientación que han querido dar al grupo: “Árbore Lume, desde su etapa temprana siempre quiso ser innovador en su propuesta musical, buscando no ser lo mismo que ya había en el mercado, al menos en el tico. De esta manera creamos un espectáculo llamado “Del celta a nuestro folklore”, donde, aunque no es avalado oficialmente aún, mostrábamos la coyuntura que existe entre la música tradicional española, en este caso la gallega, y la música típica costarricense” (conversación Kevin, 2016).

<sup>91</sup> Datos cedidos por la Asociación Lar Galego de Costa Rica, provenientes del documento “Informe de Avaliacion do Curso pola Entidade” (ver anexos).

<sup>92</sup> Datos cedidos por la Asociación Lar Galego de Costa Rica, provenientes del documento “Informe de Avaliacion do Curso pola Entidade” (ver anexos).

yo no había logrado conocerlos, y llegó una cantidad de gente de Costa Rica, sin ascendencia gallega ni nada, motivados por aquella oportunidad de acercarse un poco a la música Celta (entr. Abraham, 2016).

[...] tuve una estancia muy interesante allí, porque iba todos los días a dar clases a Lar Galego, entonces convives con la gente propia del Lar Galego, con los alumnos, y la verdad es que fue muy bonito. Fue una experiencia muy bonita. Luego de esa primera experiencia, lo más positivo es que salieron músicos que se aficionaron por el estilo, como fue el caso de Kevin, que después formaría un grupo, Allan Ramírez, que también formaría otro grupo y Luis Monge, que también es un chico que también estuvo con nosotros como alumno, y que también formaría otro grupo. Yo creo que de ese cursillo casi todos, exceptuando a lo mejor uno o dos que luego siguieron obviamente como aficionados asistiendo a todos los eventos que organizábamos, casi todos salieron con ganas de formar proyectos musicales y seguir ligados a este estilo de música. Entonces a mí eso me satisface, porque piensas que por lo menos han aprovechado esa información que tú les has trasladado, o que les has llevado y les ha servido para desarrollar sus inquietudes musicales desde esa fecha (entr. Abraham 2016).

Durante mi trabajo de campo en Costa Rica tuve la oportunidad de conversar con Jose Esteban Ruiz, Allan Ramírez y Kevin Murillo, tres de los alumnos que participaron en el curso. Jose Esteban y Allan me refirieron que antes del curso ya estaban en contacto con la música celta pues eran seguidores de Peregrino Gris, sin embargo, los tres coincidieron en afirmar que este curso les brindó un espacio donde pudieron acercarse e interactuar con la gaita gallega. Para Jose Esteban, definitivamente el curso marcó un antes y un después en su vida (conversación José Esteban, 2016), Allan destacó que este curso le aportó novedad y en cuanto a Kevin, refirió que a pesar de la corta duración del curso, fue suficiente para poder elegir que quería tocar la gaita (conversación Kevin, 2016).

Abraham refirió que él pudo observar un impacto positivo después del curso en la Asociación Lar-Galego de Costa Rica, pues durante el curso, los miembros de la asociación pudieron conocer y entrar en un contacto más profundo con diversos músicos y grupos musicales, lo que facilitó la inclusión de esos músicos en los conciertos y actividades que realizaba la asociación, como la fiesta del día de Santiago Apóstol (entrevista Abraham, 2015). Asimismo, a partir de que Abraham puso en conocimiento de Eduardo la existencia de Lar Galego de Costa Rica, tanto él como Peregrino Gris se han mantenido en contacto con la asociación. Además de la conferencia impartida por Eduardo en el año 2007, Peregrino Gris se presentó en concierto en las celebraciones que organizó la asociación en torno a Santiago Apóstol en

los años 2010 y 2011, así como en “La Gran Noche de Música Celta” que tuvo lugar en agosto de 2015 en la Casa de España. Asimismo, Lar Galego brindó sus instalaciones y apoyo logístico para la realización de los cursos de música y baile tradicional gallego que tuvieron lugar en el ámbito del I Festival Intercéltico de Costa Rica (ver cp. I sobre el Festival).

La relación de “entrelazamiento” de Abraham con Costa Rica y sus músicos permaneció aun cuando regresó de su primer viaje, y siguió fortaleciéndose a través de los años, por lo que Abraham, junto a otros músicos costarricenses se involucró en la creación y organización del Festival Intercéltico de Costa Rica, en el que participó como músico en las ediciones de 2012 y 2014, y como consejero y apoyo a la distancia en la edición de 2013 (ver cp. I).

Sin embargo, el “entrelazamiento” de Abraham con los músicos de Costa Rica va más allá de la mera función de organizador y músico del Festival Intercéltico. En esta parte final del capítulo, haré referencia a una de las facetas actuales de la vida de Abraham, en el sentido de su función como un agente propiciador y facilitador de la movilidad de Costa Rica a Galicia de dos músicos costarricenses: Louis Vázquez y Andrés Calvo, quienes conocieron personalmente a Abraham gracias al “entrelazamiento” de músicos propiciado por las diversas ediciones del Festival Intercéltico de Costa Rica.

#### **3.4.2. Abraham, Louis y Andrés. Tres carreras musicales en torno a la “movilidad”**

En febrero de 2014, coincidí con Abraham en un curso con Jacky Molard (violinista bretón) organizado por la Asociación Galicia Fiddle, en Xustáns (Pontecaldelas, Galicia) En esa ocasión, pude ver a Abraham repartiendo entre los asistentes al curso discos del grupo costarricense Peregrino Gris, explicándoles al detalle que en Costa Rica existía un movimiento de música Celta, presentándoles a este grupo en concreto, a quienes él conocía personalmente y con quienes había tocado y participado en la organización del I Festival Intercéltico de Costa Rica (ver capítulo II sobre el festival).

Más adelante, pude ver también cómo en las redes sociales, Abraham apoyaba y promocionaba desde su perfil a otro grupo costarricense: Seisiún, al que pertenecían entonces Louis Vázquez y Andrés Calvo. Estos acontecimientos, unidos a nuestras conversaciones en aquel entonces, me hicieron pensar que Abraham estaba construyendo una relación de “entrelazamiento” con Costa Rica y sus músicos.

En la última edición realizada del Festival Intercéltico de Costa Rica, además de las relaciones de “entrelazamiento” ya existentes previamente entre los músicos participantes (como era el caso de la relación profesional-personal entre Abraham y Eduardo, y la relación de Abraham con el resto de músicos de Peregrino Gris), surgieron nuevos encuentros que propiciaron la movilidad de Costa Rica a Galicia de dos músicos costarricense, Louis Vázquez y Andrés Calvo en los años 2013 y 2014 respectivamente.

Antes de ser miembros del grupo musical Seisiún, Louis y Andrés mantenían carreras musicales independientes en Costa Rica. Louis tocaba con Francisco Morales en la banda “Nordics”<sup>93</sup>, y Andrés tenía un grupo con Norman Ramírez que se llamaba “Ar-n-Arán”<sup>94</sup>. En 2008 ambos grupos participaron en una fiesta celta que tuvo lugar en la ciudad de Coronado (San José, Costa Rica) donde también participó el grupo Peregrino Gris. En esta fiesta, Louis y Andrés aún no se conocían, apenas intercambiaron un par de palabras. No sería hasta algunos meses después, que habiendo coincidido en otra fiesta celta se encontrarían nuevamente y de común acuerdo entre todos los integrantes de Nordics y Ar n-Arán decidieran juntar ambos grupos, para formar una nueva banda denominada “Seisiún”<sup>95</sup>. Desde el inicio, la conformación del grupo implicó para estos músicos una experiencia de “movilidad”, puesto que dos integrantes (Louis y Francisco) vivían en Ciudad Quesada (Alajuela, Costa Rica) y dos en San José (Andrés y Norman). Ambas ciudades están a una distancia de 94km aproximadamente<sup>96</sup>. En las entrevistas realizadas, Louis y Andrés me relataron las dinámicas que tuvieron que realizar para poder efectuar esas “movilidades”, pues en aquel entonces ninguno poseía un vehículo propio, y esos desplazamientos debían ser realizados en transporte

---

<sup>93</sup> El nombre “Nordics” hacía referencia a que ambos vivían en la zona norte de Costa Rica.

<sup>94</sup> Ar-n-Arán significa “nuestro pan” en gaélico irlandés. Andrés refiere que para él y Norman, este grupo constituyó el primer acercamiento a la música “celta”. El grupo pretendía ser una fusión de folk, jazz y rock, con un repertorio basado en temas originales compuestos y arreglados por Norman. El grupo debutó en la “Fiesta Celta” de 2008 y duró un año en activo (entr. Andrés, 2016).

<sup>95</sup> Seisiún fue definida por sus integrantes como una banda de música folk de orígenes celtas, con un estilo nunca antes visto en Costa Rica. El nombre de la banda hacía referencia a las “sesiones” de música que tienen lugar en los pubs de Irlanda (entr. Louis, 2015).

<sup>96</sup> Ciudad Quesada es un distrito del Cantón de San Carlos, provincia de Alajuela, que pertenece a la Región Huetar Norte de Costa Rica. La economía de esta región se basa en la ganadería, agricultura y turismo. Está a una distancia de 95 km de San José, la capital de Costa Rica, pero el trayecto es incómodo debido a las características geográficas de la zona, por lo que debe ser realizado a través de las montañas, con lo cual, en transporte público, como lo realizaban los músicos de Seisiún, podían demorar aproximadamente dos horas y media. (<http://www.munisc.go.cr/Paginas/Visitantes/DatosGenerales>). Por otra parte, Desamparados, la ciudad en la que vivía Andrés, es un cantón perteneciente a la provincia de San José, capital de Costa Rica, Región Central. Está a 7 km del centro de San José.

público. Para lo cual, ellos se organizaban desplazándose de forma alterna dos de los músicos a Ciudad Quesada o San José durante un fin de semana cada mes, para ensayar y compartir juntos en la casa de alguno de ellos.

El primer encuentro personal que Abraham tiene con los miembros de Seisiún tuvo lugar en la primera edición del Festival Intercéltico de Costa Rica (2012), aunque previamente, ya habían estado en contacto mediante correo electrónico y “Vigofolk”, el blog administrado y escrito por Abraham. Por medio de estos “espacios digitales” Abraham, Andrés y Louis intercambiaban opiniones, archivos, grabaciones, etc.

En el verano del año 2014, con la ayuda de Abraham, los grupos musicales costarricenses Seisiún y Peregrino Gris realizaron una gira de conciertos por Galicia<sup>97</sup>, donde entraron en contacto con músicos del panorama del Folk en Galicia, como Xosé Budiño, Begoña Riobó, Xosé Liz, Alfonso Franco y Carlos Núñez.

Abraham, que para ese entonces ya había visto el trabajo de los músicos de Seisiún en diversos escenarios y contextos, decide plantearles a Louis y Andrés la opción de continuar sus estudios y carrera musical en Galicia. En nuestras conversaciones, Abraham me refirió que tomó esa decisión consciente del esfuerzo realizado por estos músicos, tanto en el sentido de los desplazamientos geográficos que estaban realizando para que Seisiún pudiera existir, como en cuanto a la formación musical, ya que Andrés, a pesar de que contaba con estudios formales de viola realizados en el Instituto Nacional de Música de Costa Rica, era prácticamente autodidacta en cuanto a la interpretación del violín y el banjo dentro de la música tradicional irlandesa. El caso de Louis era aún más complejo, pues se había formado prácticamente de forma autodidacta en la flauta de pico y en el “whistle” irlandés, pero con la dificultad añadida de que en su ciudad natal encontraba dinámicas musicales muy distintas a las que él estaba interesado en seguir, lo que le obligó a tener que buscar opciones fuera de su entorno para poder desarrollarse en el género folk (entr. Louis 2015).

Abraham, en el verano de 2014, al proponer esa idea de “movilidad” a Louis y a Andrés, era plenamente consciente de la complicada logística y las implicaciones que conllevaba que dos personas extranjeras vinieran a residir a España. Ya entonces Abraham contaba con una amplia experiencia como “músico en movilidad”, debido a sus diversos desplazamientos geográficos a lo largo de su carrera como intérprete y profesor de gaita. Sin embargo, aun

---

<sup>97</sup> Los grupos tocaron en: Festival de la Carballeira de Zas (A Coruña), Festival de la Cultura de Vigo, Festival Intercéltico de Baíña.



siendo consciente de las dificultades del proceso, Abraham decide ir más allá de sólo ofrecer una motivación inicial a Louis y Andrés para que se movilizaran a España. Cuando estuvo en Costa Rica para participar en el III Festival Intercéltico, Abraham visita a las familias de los músicos para hablar con ellos y presentarles la idea, para, en la medida de lo posible evacuar sus dudas al respecto y de esta manera brindarles un poco de tranquilidad en todo el proceso. Ayuda a Louis y Andrés en los trámites necesarios (visado, billetes de avión, matrículas de estudios), les consigue alojamiento en la Casa Colorida (Nigrán) y una vez instalados en España, participa activamente con ellos en su vida personal y musical. El primero en ejercer su “movilidad” fue Louis, quien llegó a Nigrán en diciembre de 2014 y luego Andrés, en noviembre de 2015.

Durante mi trabajo de campo, en las entrevistas que he mantenido con estos músicos costarricenses, ellos destacan la implicación de Abraham para brindarles asesoramiento y ayuda con sus trámites migratorios y de matrículas para sus estudios, para guiarlos en todo ese proceso de “movilidad”, un trabajo por el que Abraham no recibió ningún tipo de compensación económica. Louis define a Abraham como “una persona mágica” (entr. Louis, 2015), y Andrés señala que si no fuera por Abraham él no estaría ahora mismo en Galicia (entr. Andrés, 2016).

Aunque antes se comunicaban frecuentemente mediante internet (correo electrónico, Facebook, YouTube), Abraham reconoce el cambio que ha tenido la relación entre los tres desde que Louis y Andrés residen en Nigrán. Abraham refiere:

Compartimos momentos de ocio, para ir a ver un concierto, o para ensayar algunos temas, incluso para visitar cualquier lugar [...] Ellos vienen a mi casa, los invito a comer, o voy yo a su lugar allí, para compartir algún día con ellos...cambia mucho [...] Hay una colaboración, una amistad en la que nos vamos ayudando mutuamente, cualquier cosa que ellos necesiten y yo pueda ayudarlos ahí estamos...es decir, prácticamente fue in crescendo, la convivencia (entr. Abraham, 2016).

En este caso, Abraham, además de ser un “músico en movilidad”, cumplió también con la función de “entrelazar”, que fue uno de los objetivos iniciales y principales del Festival Intercéltico de Costa Rica. Si bien mediante el Festival los organizadores buscaban crear lazos con otros festivales latinoamericanos, en este caso, ese “entrelazamiento” tuvo lugar directamente entre estos tres músicos (Abraham, Louis y Andrés). En 2016, Abraham sigue

brindando su apoyo a Andrés y Louis, quienes continúan residiendo en Nigrán. La estrecha relación de Abraham y su familia con Louis y Andrés se mantiene, y ellos avanzan en sus estudios como técnicos de sonido en la Escuela de Imagen y Sonido de Vigo, a la vez que colaboran como músicos para diversos grupos del panorama folk de Galicia.

## Capítulo IV



## Capítulo IV

---

### Conclusiones: El Festival Intercéltico de Costa Rica como una “estación temporal” de “músicos en movilidad”

Este trabajo de investigación comprendió un estudio etnomusicológico sobre las tres ediciones del Festival Intercéltico de Costa Rica y los procesos que condujeron a su realización. Siendo este un festival que se desarrolló “situado” en Costa Rica, pero que hace referencia a otros lugares, tanto por las procedencias de los músicos participantes como por los instrumentos utilizados y los repertorios que allí se interpretaron. El estudio exploró dos líneas principales de interpretación: una, dirigida al evento y al proceso de producción y divulgación de la música celta en Costa Rica, a lo largo de la cual se fueron forjando diferentes redes de entrelazamiento entre músicos de Galicia y Costa Rica. Otra, la jornada musical (Guilbaut 2014) de Abraham.

Con la realización de este estudio, quise hacer una contribución al conocimiento sobre música mediante el estudio de un evento, el Festival Intercéltico de Costa Rica. Sin embargo, decidí centrarme en las relaciones humanas que tuvieron lugar entre los músicos participantes y no en el estudio del evento como tal. Así, pude percibir en este festival, la existencia de unas relaciones de “entrelazamiento” entre algunos de los músicos, que se caracterizaron por su permanencia a través del tiempo y del espacio, más allá de lo vivido en el *backstage* y en las jornadas compartidas por los artistas en el festival. El estudio de estos entrelazamientos, me llevó a plantearlos desde la perspectiva de la “movilidad” (Creswell, 2006), un concepto muy presente en esta investigación y que desarrollé a través de la perspectiva de “músicos en movilidad”. Metodológicamente, mediante la realización de la historia de vida del gaitero gallego Abraham Fernández, pude percibir además de sus itinerarios, los cruzamientos y “entrelazamientos” con los de otros músicos así como la implicación institucional de España y Costa Rica en la difusión de la música “celta”. Asimismo, por medio de esta investigación, pude establecer una cronología de acontecimientos, mediante los que fue posible percibir que con anterioridad al Festival Intercéltico de Costa Rica, ya existían iniciativas de proveer al público con una música denominada como “celta”.

#### **4.1. Iniciativas previas que culminaron en el entrelazamiento de Galicia y Costa Rica por medio de sus músicos en movilidad**

El Festival Intercéltico de Costa Rica se desarrolló como un evento “situado” en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, el sentido social que justificó su surgimiento, fue siendo construido a lo largo de un proceso en el que participaron músicos y otros agentes. De esta manera, el estudio de este festival permitió percibir que previamente a su realización, existió un conjunto de iniciativas por parte de los medios de comunicación (radio, internet, redes sociales), así como un interés individual de algunos músicos costarricenses por la gaita (Eduardo Oviedo, Johann Solano Navarro, Diego Alfaro Rodríguez, etc.). Hubo también una serie de políticas con intencionalidades distintas, asumidas por diferentes organismos apoyo (Xunta de Galicia, Casa de España, Asociación Lar-Galego de Costa Rica, Embajada de España, Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica, Banco Popular de Costa Rica) que confluyeron en la promoción y apoyo de los eventos y movimientos de grupos musicales costarricenses que definían la música que tocaban como “celta”. Por medio de esta investigación, pude percibir cómo algunas de estas iniciativas previas se desarrollaron de forma independiente, otras de manera conjunta implicando a músicos, grupos y a las instituciones mencionadas. Sin embargo, las iniciativas que en principio se desarrollaron de forma individual, como fue el caso de Eduardo Oviedo, Johann Solano y Diego Alfaro, posteriormente encontraron también acogida dentro de las actividades desarrolladas de forma colectiva, lo que una vez más propició y estrechó los lazos de entrelazamiento entre los músicos. Los datos que interpreté y documenté en el capítulo dos de esta investigación *El Festival Intercéltico de Costa Rica: El “primer” Festival Intercéltico de Costa Rica*, me permitieron corroborar que todas estas iniciativas previas en torno a la música “celta” en Costa Rica, se configuraron como antecedentes y propulsoras del Festival Intercéltico de Costa Rica. Una vez ordenada y clasificada la información, pude ir estableciendo una cronología de los acontecimientos, que permitió ver los cruzamientos de hechos, situaciones y personajes, y sus relaciones con el Festival Intercéltico de Costa Rica. Estas dinámicas refuerzan y se insertan en el argumento de Timothy Rice en el que el autor sustenta la importancia del estudio del contexto histórico, a pesar de las delimitaciones sincrónicas del análisis etnomusicológico (Rice 1994).

El “entrelazamiento” de los músicos se desarrolló como una noción clave dentro de esta investigación. Este término, como referí en el inicio de esta disertación, fue inicialmente usado

por Abraham en referencia a la posibilidad que él y Eduardo se habían planteado de crear en un futuro un circuito americano que “entrelazara” diferentes festivales de música “celta” en América, o sea, definir una nueva geografía y un nuevo mercado para los festivales de música celta, y abrir una red de comunicación privilegiada para los grupos asentados en América Central y América del Sur. Como referí en el capítulo II sobre el festival, por diversas razones este circuito americano aún no tuvo lugar. A pesar de esto, el “entrelazamiento” tomó otras direcciones, estableciendo diferentes lazos y vínculos entre algunos de los músicos participantes, lo que permitió que unos expandieran su música a otros mercados (Peregrino Gris, Seisiún) y que otros continuaran con sus estudios y carreras profesionales en España (Andrés Calvo y Louis Vázquez). En ambos casos, este “entrelazamiento” permitió a los músicos juntar esfuerzos y conquistar un lugar en el concurrido mercado de la música celta.

Es por esto que consideré el término “entrelazamiento” como el más adecuado para describir y abarcar las relaciones y cruzamientos personales y profesionales entre el gaitero gallego Abraham Fernández y los costarricenses Eduardo Oviedo (gaita), Andrés Calvo (violín) y Louis Vázquez (multiinstrumentista); relaciones que pude percibir cuando realicé el estudio y análisis de sus itinerarios. Asimismo, ese “entrelazamiento” entre los músicos se extiende a las diferentes instituciones, como es el caso de la Casa de España y la Asociación Lar-Galego de Costa Rica, que aún en el año 2017 continúa cediendo sus instalaciones al grupo Arbore Lume y solicitando la colaboración de Peregrino Gris para sus eventos, así como Bernal Monestel quien continúa programando conciertos de música “celta” dentro de las actividades cotidianas de su establecimiento. En su Bar *Mundoloco El Chante* han tocado la mayor parte de los músicos de Galicia y Costa Rica que refiero en esta investigación. Bernal y su bar se presentan como un espacio disponible y abierto a los músicos y a la promoción de esta música. Es mediante el “entrelazamiento”, tanto de los músicos entre ellos como de los músicos con instituciones y otros individuos, que el Festival Intercéltico de Costa Rica pudo desarrollarse y que sigue teniendo repercusión en Costa Rica y Galicia aún sin haberse realizado una cuarta edición aún.

En la etapa inicial de esta investigación, estudié el desarrollo de los acontecimientos en torno a estos músicos utilizando el concepto de “músicos en tránsito”, como referencia a los “tránsitos” realizados por ellos cuando tocaban con sus grupos dentro y fuera de sus países natales. Sin embargo, una lectura crítica de los textos de André Novoa y Tim Creswell, me llevó a dudar de ese concepto como el más adecuado para describir los acontecimientos que tuvieron lugar en este evento.

Nóvoa, en su libro “Músicos em movimento” realiza un estudio sobre la gira de una banda de rock, y descubre que, debido a las limitaciones de tiempo y a las distancias geográficas que deben cubrir entre conciertos, los músicos no tienen un contacto significativo con las personas y las realidades locales en las que se desenvuelven durante la gira: “Mesmo que se trate de uma deslocação entre países e entre continentes, a mobilidade assim pensada não se traduz numa experiência profunda de viagem ou de contacto intercultural” (Nóvoa 2011, 123). Contrariamente a lo observado por Nóvoa, dentro del campo de estudio de esta disertación, pude percibir que se crearon lazos y compromisos entre algunos de los músicos. Las relaciones entre Abraham y Eduardo y entre Abraham, Louis y Andrés, son un ejemplo de esto.

En este sentido, y ante las dudas suscitadas por el concepto de “músicos en tránsito”, tomé como referencia a Tim Creswell y su libro “On the Move”, donde él ve “movimiento” como un acto sin trascendencia, de mero “desplazamiento”, que permite a las personas moverse entre diversas ubicaciones. Para él, “movimiento” es algo en apariencia natural, pero sin contenido y vacío de significado, historia e ideología. Por el contrario, refiere que la “movilidad” se practica, se experimenta, se encarna. “Mobility is a way of being in the world”. [...] “I want to explore the content of the line that links A to B, to unpack it, to make sure it is not taken for granted”. Fue esta diferenciación entre los conceptos de “movimiento” y “movilidad” la que me convenció de cambiar la orientación de mi estudio de “músicos en tránsito” hacia “músicos en movilidad”. Veo “tránsito” más relacionado con “movimiento”, como un desplazamiento sin trascendencia y que de ninguna manera considero que encaje en las situaciones y acontecimientos que tienen lugar en las dinámicas existentes entre los músicos que estoy estudiando actualmente. En el caso concreto del Festival Intercéltico, me pareció evidente como la “movilidad” era una parte vital en la vida de algunos de los músicos participantes, por lo que el concepto “músicos en movilidad”, me permitió hacer referencia a las significativas interacciones que tuvieron lugar en este evento, dando origen a lazos afectivos y de amistad, que según pude comprobar por medio de mi estudio se han prolongado más allá del tiempo que duró el festival.

Después de un análisis exhaustivo de los itinerarios musicales y personales de Abraham, de las entrevistas realizadas y las conversaciones informales que hemos tenido, al escribir su “Historia de Vida”, lo considero como un “músico en movilidad” que se ha desenvuelto como un interlocutor para difundir la “cultura” gallega fuera de Galicia”, dentro del ámbito de los intereses de orden político de la Xunta de Galicia, promulgados mediante los “Cursos de



Música Tradicional Gallega” de la Secretaría Xeral da Emigración, en colaboración con “Lar-Galego de Costa Rica”. Estos programas culturales expansionistas crearon un puente entre Galicia y Costa Rica, que fue aprovechado por Abraham y los miembros del grupo musical Peregrino Gris. Ellos, a pesar de las distancias geográficas, se sintieron identificados tanto musical como personalmente para unir sus fuerzas, conocimientos e interés por lo que ellos designan como música “celta”, para crear el Festival Intercéltico de Costa Rica.

#### **4.2. Últimos desarrollos de los procesos de movilidad de los músicos estudiados**

Por otra parte, los procesos musicales y personales de los músicos que estudié siguen en constante desarrollo, reforzando el concepto de “movilidad” en sus vidas artísticas. Andrés Calvo decidió dar fin a su estadía en Galicia, y volvió a establecer su residencia en Costa Rica desde enero de 2017.

En cuanto a Louis Vázquez, en nuestro último encuentro, pude comprobar una vez más cómo sigue inmerso dentro del proceso de “entrelazamiento” de los músicos, y reforzando esas conexiones musicales entre Galicia y Costa Rica. El pasado 5 de febrero de 2017, acudí a la *Fiesta Celta* del Café Bar Triskel, ubicado en Vigo. Allí pude escuchar un concierto en el que Louis tocó con la violinista gallega María Jorge y el guitarrista gallego Hugo Franco, quien estuvo como profesor y músico invitado en *Tropical Fiddle*. También estuvo presente como espectador Abraham Fernández, dando su apoyo y escuchando el trabajo realizado por el grupo. Louis me comentó entusiasmado que ha podido establecerse a vivir en Vigo de forma independiente, dejando la residencia en la Casa Colorida. Vivir en Vigo le facilita su vida musical, pues el hecho de vivir en Nigrán y tener que depender del transporte público o del traslado ofrecido por un amigo, limitaba su interacción social con otros músicos, así como la asistencia a conciertos y eventos que usualmente tienen lugar en la ciudad de Vigo con más frecuencia que en otras más pequeñas, como era el caso de Nigrán. Louis continúa con sus estudios como ingeniero de sonido y con su actividad musical con diferentes agrupaciones.

A lo largo de esta investigación, quise demostrar la importancia e implicación que tuvieron los procesos de “movilidad” de algunos de los músicos en la configuración y desarrollo del Festival Intercéltico de Costa Rica, y que finalmente motivaron el proceso de “movilidad” a España de los músicos costarricenses Louis Vázquez y Andrés Calvo, cuyos procesos actuales comenté anteriormente. De entre los músicos participantes, quiero destacar a los gaiteros

Eduardo Oviedo (Costa Rica), en virtud de haber sido el mentor del proyecto, y Abraham Fernández (Galicia) por su labor como interlocutor en la difusión de la “cultura” gallega fuera de Galicia.

Asimismo, el estudio de los diversos procesos de “movilidad” de los músicos en el contexto del Festival, me llevó a enmarcar mi campo de estudio como una realidad también “móvil”, que tuvo lugar “situada” temporalmente en la capital de Costa Rica, encuadrada en un evento de música “celta”, que fue diseminada por las nuevas tecnologías y tejida por los músicos “en movilidad” de Costa Rica y Galicia, así como por los demás participantes, provenientes de Costa Rica, Galicia, Irlanda y México.

Para poder analizar y comprender adecuadamente esta confluencia de factores, fue necesario buscar un término que se correspondiera con las realidades estudiadas, adecuado al dinamismo y des-enraizamiento geográfico que caracteriza a este festival. Dados los itinerarios realizados por los músicos y los acontecimientos que tuvieron que lugar en este festival, decidí definirlo como una “estación temporal” (Bauman) de músicos en “movilidad” (Creswell), en referencia a la circulación continua que realizaron las representaciones territoriales a través de los músicos en “movilidad” participantes, así como por la tendencia al dinamismo territorial que se manifestó en este Festival. Este término, lo utilizo en el sentido de hacer referencia a un evento “temporal”, pero que impactó de una manera tan fuerte en la vida de los músicos, que modificó el curso de sus carreras profesionales, tal y como documenté en este estudio. Asimismo, esta noción, evoca concepciones vinculadas a las personas y a la movilidad dinámica de las culturas, por encima de aquellos conceptos de “local” y “global”, que hacen referencia a una base territorial “fija”.

Es por esto que después de analizar el impacto que la “movilidad” de los músicos había tenido en el contexto del Festival Intercéltico, consideré importante visibilizar todas esas pequeñas y grandes relaciones de “entrelazamiento” entre los músicos que tuvieron lugar antes, durante y después del festival, y que sitúan al Festival Intercéltico de Costa Rica como un evento inmerso dentro de un nuevo paradigma denominado como *Mobility Turn* o *New Mobilities Paradigm* al que hacen mención autores como Hannam, Sheller y Urry y del que Creswell refiere: “No decurso dos últimos anos, o meio académico tem vindo a identificar ou a reivindicar a necessidade de as ciencias sociais ou as humanidades atribuírem um maior enfoque ao estudo das mobilidades” (Creswell 2011, 15).

#### 4.3. El Festival Intercéltico de Costa Rica como un *backstage* para el “entrelazamiento” de los músicos

Mucho antes del inicio de esta investigación, cuando aún ni siquiera me había planteado realizarla, varios amigos músicos gallegos, en diferentes contextos, se enteraron por diversos medios (Facebook, internet, Youtube) de la existencia del Festival Intercéltico de Costa Rica, y asombrados me preguntaron cómo fue posible que un evento de música “celta” se desarrollara en un país tropical como Costa Rica. Más aún les sorprendía cuando de forma general (en ese momento mi conocimiento sobre el festival era limitado) les comentaba el éxito y la proyección que el evento había tenido.

Más adelante, durante el desarrollo de mi investigación, los cuestionamientos se ampliaron al ámbito académico, más allá del contexto de la Universidad de Aveiro donde cursaba mis estudios, pues mediante ponencias en diversos congresos en España, Portugal y Costa Rica presenté los resultados que iba obteniendo. Allí, la inquietud sobre este evento se mantenía entre el público presente en las exposiciones y durante las conversaciones informales con los asistentes. Las personas repetían el título de forma continua e insistente, como intentando asimilar su contenido, pero sin salir de su asombro: “Fes-ti-val In-ter-cél-ti-co de Cos-ta Ri-ca... ¿De verdad?” “¿Cómo es posible?”, me comentaron en unas cuantas ocasiones.

Una vez comencé el estudio, todas estas controversias no hicieron más que reforzar mi cuestionamiento inicial: ¿Por qué un Festival Intercéltico en Costa Rica? La mera mención del título era conflictiva, aún sin entrar en todos los detalles respecto a los antecedentes, las relaciones entre sus músicos y el desarrollo de los acontecimientos. Es por esto que dediqué una sección de esta investigación al análisis detallado del término “celta” y sobre cuál era su función en el contexto de este estudio. Sin embargo, en las entrevistas que mantuve con sus organizadores principales, Eduardo y Abraham, el término “intercéltico” estuvo siempre presente en referencia a otros festivales, principalmente al Festival Intercéltico de Lorient. En repetidas ocasiones, ambos músicos me manifestaron su entusiasmo y admiración por este festival, y aunque de todos los músicos que formaron parte de este estudio sólo Abraham estuvo presente en él en diversas ocasiones, los demás manifestaron tener un amplio conocimiento de su funcionamiento. La importancia de este festival es remarcada por el etnomusicólogo Javier Campos, quien afirma que es considerado como un modelo de celtismo para los gallegos y para aquellos que celebran la celticidad (Campos 2013, 58). En una de nuestras entrevistas, Eduardo refirió que en común acuerdo con Abraham e inspirados por el

Festival Intercéltico de Lorient, utilizaron el término “Intercéltico” para de alguna forma irse relacionando con los demás festivales del mundo (entr. Eduardo, 2016). para Eduardo es el “más grande de todos” (entr. Eduardo, 2016) y que Abraham consideraba inspirador a todos los niveles: en logística y sobre todo en su capacidad integradora (entr. Abraham, 2016).

Sin embargo, el Festival Intercéltico de Costa Rica, a pesar de tener el de Lorient como referente, no puede compararse con éste en dimensiones ni presupuesto, pero estas condiciones, lejos de ser un obstáculo, me condujeron a que centrara mi estudio en el festival no sólo como un evento, sino como un proceso, tal y como he referido a lo largo de esta investigación. De este modo procuré profundizar en el análisis de las dinámicas de “entrelazamiento” presentes entre los músicos y del impacto que éstas tuvieron en la vida personal y profesional de los músicos costarricenses estudiados.

Esta perspectiva coincide con la expuesta por Donald Getz, quien refiere: “Because so many meanings can be attached to the festival experience, at personal, social-group and cultural levels, they must be viewed as social constructs that vary from area to area and over time” (Getz 2010, 7). Es por esto que, a pesar de las distintas motivaciones que dieron origen al Festival Intercéltico de Costa Rica, mi estudio no buscó compararlo con otros eventos de similares características, sino estudiarlo como un proceso antecedido por una cadena de acontecimientos en torno a la música “celta” en Costa Rica, y que llevó al establecimiento de una serie de relaciones entre músicos gallegos y costarricenses. Getz menciona que “Cross-cultural differences have not been studied systematically” (Getz 2010, 7). Si bien mi estudio no compara dos eventos en países diferentes, sino que investiga un evento desarrollado mediante la colaboración de artistas e instituciones de dos países, sí he hecho referencia a las diferencias culturales presentes entre los músicos participantes, tanto por mi observación como por las experiencias referidas por ellos y que considero uno de los aportes de este festival, pues a pesar de esas diferencias y de ser un evento de corta duración, ha desarrollado relaciones de “entrelazamiento” entre los músicos que perduran aún dos años después de la última edición del festival. Getz en su texto hace también referencia a este tipo de relaciones, al citar a Matheson: “Matheson (2005) discussed festivals and sociability in the context of a Celtic music festival. The backstage space is the realm of authentic experiences and *comunitas*” (Matheson 2005 *cit in* Getz 2010, 11). En el sentido literal de *backstage*, tanto el violinista Randall Nájera como el gaitero Abraham Fernández me comentaron de la riqueza que para ellos habían tenido esas experiencias de *backstage* en el contexto del festival antes y después de tocar, como el hecho de compartir con otros participantes sus inquietudes y dudas. De hecho,

muchas de las conversaciones informales que mantuve con los músicos y que he citado en esta investigación tuvieron lugar en estos contextos, bien porque eran sus únicos momentos “libres”, bien porque tocábamos juntos y compartíamos experiencias o porque yo asistía como público, pero al conocer a los grupos podía acceder a esa zona y compartir con ellos.

Sin embargo, me atrevo a ampliar el concepto de *backstage* no sólo a los momentos literalmente previos y posteriores a un concierto, sino también a las interacciones surgidas como consecuencia de la realización de un evento como el Festival Intercéltico de Costa Rica, y una vez más llego al mismo punto: las relaciones de “entrelazamiento” surgidas entre los músicos.

A pesar de que en el estudio escrito por Donald Getz al que hago referencia él realiza una exhaustiva revisión bibliográfica de la literatura escrita sobre festivales, pude percibir que, mayoritariamente, la dimensión social de los estudios que él analizó está orientada hacia la recepción y los comportamientos del público asistente. Sin embargo, Getz refiere que actualmente el énfasis en el estudio de festivales debe ser dado a las experiencias y a los significados implícitos en él. Asimismo destaca la importancia y los múltiples significados que tienen los festivales dentro de las sociedades y las culturas, de forma que trascienden las experiencias individuales. Mi investigación buscó orientarse en este sentido, centrándose en las relaciones entre músicos de Galicia y Costa Rica, y cómo las experiencias vividas y las relaciones allí surgidas han servido de base para la formación de nuevos “entrelazamientos”.

Si bien el festival se enfrentó a problemas de financiamiento, y no fue posible realizar una cuarta edición en el año 2015, en mi última estancia en Costa Rica en enero de 2017, Eduardo Oviedo me comentó de manera informal, que están trabajando para poder tener los recursos para realizar una nueva edición del festival en 2017. Según Eduardo, las negociaciones van progresando adecuadamente, y tienen prácticamente asegurada la participación de un grupo de música “celta” proveniente de Argentina. Asimismo, por su parte, Abraham también está realizando las gestiones necesarias para que Peregrino Gris pueda volver a Galicia por tercera vez en el verano de 2017.

#### 4.4. *En esos años éramos todos muy celtas...* Conflictos, cruzamientos y diálogos entre los conceptos “celta” y “folk” en el contexto del Festival Intercéltico de Costa Rica

E a música que chamamos celta, e que non sabemos se o é, porque non sabemos que é ser celta, entrou xa hai tempo na normalidade. En todos os países hai músicos que fan boa música celta. Non me sorprendería que no Xapón tamén. Converteuse nun xénero universal. Universal e aberto a todas as influencias: os bretóns do grupo Manau fan un bo rap celta e nos seus textos habitan os eternos Tuatha dé Danann (Renales 2000, 40).

Durante la realización de la Historia de Vida de Abraham, pude observar cómo continuamente había cruzamientos entre los términos “folk” y “celta”, algo que ya había podido apreciar en otros músicos cuando realicé mis estudios de violín folk, y que ya en aquel entonces no me había quedado del todo claro. Veía cómo continuamente se utilizaban estas denominaciones de una manera indiscriminada y hasta contradictoria. Fue entonces cuando empecé a cuestionar tanto a Abraham como a otros músicos sobre el uso de esos términos, y a la vez también empecé a buscar bibliografía relacionada que me ayudara a responder a las siguientes preguntas: ¿Qué repertorios asocian los músicos cuando hablan de música “celta” y “folk”? ¿Qué instrumentos son los utilizados en la música “folk”? ¿Cuál es el significado de estos términos? ¿Pueden utilizarse indistintamente?

Cada músico me dio opiniones muy distintas, inclusive algunas contradictorias. Sin embargo, la revisión bibliográfica me ayudó a encuadrar el asunto con mayor claridad. Citando nuevamente a Javier Campos, él refiere cómo durante los años sesenta y setenta, la música “celta” despegó, fue rápidamente adoptada por los gallegos y se convirtió en un referente de la cultura popular y en un icono a nivel local, nacional y global, de forma que Galicia adquirió gran visibilidad en el ámbito céltico europeo. Sin embargo, como señaló Javier Campos, al finalizar la dictadura franquista, tuvo lugar un cambio ideológico que propició un retorno al repertorio tradicional, que se convertiría en el canon y símbolo de la autenticidad de la música gallega (Campos 2013, 53-54).

Esta afirmación de Campos me permitió comprender la reacción negativa e incluso despectiva que ciertos músicos me mostraron al hablar con ellos sobre la música “celta”. En diversas ocasiones escuché cómo hacían referencia de forma irónica a esos años “celtas” en Galicia, o a ese período *cuando todos éramos muy celtas*. Sin embargo, seguía sin entender cómo, a pesar de

esto, algunas veces los había visto tocar en festivales intercélticos o en conciertos de música “celta”. ¿Si no se identificaban e incluso ironizaban con el término, por qué aceptaban tocar esta música? Michael Dietler refiere al respecto: “Although many musicians (especially traditional specialists) are uncomfortable with the Celtic music label, the commercial possibilities have not been lost on the major recording companies” (Dietler 2006, 244). En el caso de Galicia, la proliferación de fiestas “celtas” y de festivales “intercélticos” indica que la denominación “celta” sigue muy arraigada a la actividad musical y que puede seguir siendo un mercado económicamente muy atractivo para los artistas, aunque no necesariamente se sientan identificados con él.

Al preguntar a Abraham sobre esto, afirmó que como profesional él utiliza el término “celta” por la influencia que tuvo en él el Festival de Lorient, así como por su profesor Carlos Núñez (a quien Javier Campos considera como el principal representante de la música celta gallega) y por los contactos que aún mantiene con músicos irlandeses. Abraham hizo referencia a la música “celta” como un “sello musical”, una “marca” que él estaba interesado en utilizar desde una perspectiva más extensa, sin imponerle limitaciones. Él considera que el concepto de *siete naciones celtas*<sup>98</sup> debería ser ampliado, pues no se toca música celta sólo en esas siete naciones. Abraham refiere al respecto que:

La música celta está en movimiento y en una evolución constante a nivel organológico, a nivel de estilo y sobre todo a nivel de seguidores, porque si hacemos un censo de seguidores el número sería increíblemente alto en todo el mundo. Tenemos gente de Rusia, gente de Japón, de China, de todas las diásporas irlandesas, asturianas, gallegas, que siguen esta música, y ahora en Latinoamérica se está dando este fenómeno. No es sólo una cuestión de Costa Rica, sino que en Chile también hay un movimiento de música celta muy potente, también en Argentina y en países como México y Guatemala. Es un fenómeno y un boom que está sucediendo (entr. Abraham, 2016).

Es evidente que, al definir el Festival de Costa Rica como “intercéltico”, sus organizadores buscaban ese afán *aperturista*, pues buscaban integrar al festival de Costa Rica en el circuito internacional de festivales intercélticos (entr. Eduardo, 2015). Para Abraham, la denominación “Festival Intercéltico de Costa Rica” era la que más se acercaba a los objetivos de sus

---

<sup>98</sup> Según la página web del Festival Intercéltico de Lorient (<http://www.festival-interceltique.bzh/festival/nations-celtes.cfm>), son ocho las naciones celtas: Irlanda, Escocia, Isla de Man, Bretaña, Gales, Cornualles, Galicia y Asturias. Mencionan también las diásporas celtas: Canadá, Cuba, Argentina y Australia.

organizadores: un festival situado en Costa Rica, pero en el que participaran también bandas extranjeras, de modo que tuviera un carácter *internacional* y despertara el mayor interés posible entre el público (entr. Abraham, 2016).

Asimismo, el término “folk” también estuvo presente en diferentes contextos de esta investigación. Para Xoán Manuel Estévez, el amplio movimiento de la música folk gallega puede enmarcarse dentro de dos tendencias globales. Según Estévez, la primera es la de la *música de raíz folklórica*, que incluye no sólo la tradición oral o de cancioneros, sino también las composiciones de autor basadas en ritmos, cadencias o rasgos esenciales del acervo folklórico gallego. La segunda tendencia destacada por Estévez es la del *folk progresivo*, un término que él considera ambiguo y polémico, pero necesario para encuadrar una música que respeta el legado folklórico, y a la vez es innovadora, sobre todo en cuanto a la instrumentación, pues incluye instrumentos que no son propiamente folklóricos (la batería, el bajo eléctrico y los sintetizadores) y otros que según Estévez pertenecen a otras músicas populares (irlandesa), pero no propiamente a la música gallega (el arpa celta y el bouzouki). Asimismo, el autor destaca la introducción de sonoridades propias de otras manifestaciones musicales como el *rock* o el *new age* (Estévez 1998, 201-202).

Los grupos de Costa Rica con los que estuve en contacto (Peregrino Gris, Arbore Lume y Seisiún) se enmarcan a sí mismos dentro de diferentes categorías que hacen referencia a la música “folk” y a la música “celta”. En su página web, Peregrino Gris se define como “Un grupo de música folk, celta y fusión de Costa Rica”<sup>99</sup>. Arbore Lume hace referencia a su música como: “Celta irlandés, escocés, gallego y folklore de Costa Rica”<sup>100</sup> y Seisiún se autodenomina como “Una banda de música folk de orígenes celtas”<sup>101</sup>. Asimismo, tal y como relaté en el capítulo tres de esta investigación (Historia de Vida), Abraham también ha tocado en grupos de música folk y trabajó como organizador del festival *Folk in Winter*. Por lo que en una de nuestras entrevistas quise preguntarle si, dadas las orientaciones de los grupos costarricenses, la denominación “folk” tendría algún papel dentro del contexto del Festival Intercéltico de Costa Rica. En ese momento, contrariando mi impulsividad, Abraham me propuso una deconstrucción de esas categorías que yo tan ansiosamente deseaba definir. Él planteó los siguientes cuestionamientos: “¿Quién se apropia de esos términos (el “folk” y el

---

<sup>99</sup> <http://www.peregrinogris.com/>

<sup>100</sup> <https://www.facebook.com/arborelume/>

<sup>101</sup> [https://www.facebook.com/pg/seisiun/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/seisiun/about/?ref=page_internal)



“celta”)? ¿Por qué ahora rechazamos el término celta?”. Abraham insistió en que no hay que apropiarse de los términos, sino encajar en ellos. Para él, el término folk tiene un sentido mucho más amplio que no encaja con los conceptos imperantes en el Festival Intercéltico de Costa Rica:

Yo no me puedo apropiar de la palabra folklore, porque el folklore es costarricense, es gallego, es americano. Folklore existe en cualquier lugar para definir su música propia. Entonces celta, celta sí que puede ser a lo mejor una definición más concreta [...], porque veo que estamos haciendo una música que procede de estas naciones atlánticas, en las cuales obviamente el tema celta se ha definido (entr. Abraham, 2016).

En cuanto a mis observaciones sobre el rechazo que observé en algunos músicos respecto al término “celta”, Abraham recalca que los mismos músicos, al no tener claras las diferencias entre “folklore”, “folk”, “celta” e “intercéltico”, provocan confusiones que impiden al público identificar las diferentes dinámicas asociadas a estas músicas, algo que él considera que no ocurre en el rock, el funk o el blues, donde el público es capaz de diferenciar más fácilmente las diferentes corrientes existentes. Sin embargo, Abraham mantiene su concepto *aperturista* y opina que los términos “folk” y “celta” no están reñidos y que pueden convivir paralelamente. Él se considera como un músico dinámico, que es tanto celta como folk (entr. Abraham, 2016).

A pesar de que Abraham expresa su deseo de que tanto los músicos como el público puedan entender y asimilar las diferencias entre las categorías mencionadas, él es consciente de las dificultades que esto implica y, al definirse como un músico celta-folk que desea aprovechar lo que ambos movimientos le ofrecen según sus necesidades como artista, huye de la *categorización*. Considero que este planteamiento coincide con el presentado por Antonio García Gutiérrez en cuanto a la “desclasificación”. En su libro *Desclasificados*, en un apartado que denomina *La violencia de la clasificación*, él propone la creación de categorías flexibles, que estén por encima del binarismo y superen el principio de no contradicción. Con esto pretende evitar lo que considera una “violencia clasificatoria”.

García hace referencia a que debemos utilizar

Unas categorías inmanentes, promiscuas, mestizas y productos de la convivencia [...] para las sociedades que se nos avecinan, y que habrían de encontrar, en la sociedad del conocimiento, herramientas que hagan factible esa feliz comunicación transcategorial [...]

Más que potenciar el diálogo para favorecer el consenso, se trataría de lo contrario: de promover el disenso –mediante la desclasificación– para aumentar el diálogo (García 2007, 41).

Desde un punto de vista émico, la diferenciación entre las categorías “celta” y “folk” no se presenta como algo conflictivo. La indefinición de estas categorías ha permitido a los grupos musicales una mayor adaptación a los intereses fluctuantes del mercado. Mi deconstrucción en este estudio reveló que, a pesar de que los músicos individualmente tienen concepciones muy diferentes sobre las categorías “celta” y “folk”, no permiten que sus propias concepciones limiten su actividad musical. y así tanto participan en un festival intercéltico como en uno folk, sin que esto implique un perjuicio para su carrera musical, pues, según pude observar, es algo común entre los músicos y no llega a ser mal visto, ni un motivo para cancelar o evitar su contratación. Como he demostrado en esta investigación, el panorama de la música “celta” y la música “folk” no es homogéneo ni unificado, lo que demuestra que aunque los músicos se muevan entre ambas categorías lo hacen de forma activa e implicada, sin que su música e interpretaciones pierdan personalidad, promoviendo así esas *categorías inmanentes, promiscuas, mestizas y producto de la convivencia* a las que hace referencia García.

#### **4.5. *Tropical Fiddle*. Los “entrelazamientos” entre músicos se mantienen y crecen**

A lo largo de mi carrera como violinista y profesora de violín en Costa Rica y en España, observé y experimenté cómo en ciertos contextos musicales, el violín era asociado fuertemente a la música “clásica” y excluido de otros espacios musicales. Pude también percibir cómo con frecuencia esto causaba frustración en alumnos e intérpretes que disfrutaban tocando el violín fuera de ese contexto “clásico” pero se sentían excluidos al no encontrar espacios ni músicos *cómplices* en este sentido, tampoco contaban con herramientas técnicas, un grupo musical con el cuál interactuar o la dirección de un maestro que les indicara las vías más adecuadas para desarrollarse en este ámbito.

Según pasaba el tiempo, estos asuntos me inquietaban cada vez más y aunque quería desarrollar algún proyecto que tuviera como objetivo una enseñanza del violín fuera del

contexto “clásico”, no fue hasta que inicié mi faceta como investigadora como alumna de la Universidad de Aveiro, que pude ir comprendiendo cómo elaborar alguna intervención al respecto. En mi labor como investigadora, tal y como relaté en esta disertación, estuve en contacto directo con los músicos de los grupos costarricenses Peregrino Gris y Arbore Lume. Estos grupos, evidentemente, estaban fuera del contexto de la música, “clásica” lo que unido a mis experiencias previas como violinista, me permitió estudiar a fondo otros contextos musicales mediante las conversaciones con los intérpretes, el estudio de sus repertorios, asistencia a conciertos y ensayos, etc. También mediante esta investigación, pude conocer a otros músicos, lo que me permitió ampliar mis perspectivas de estudio respecto al violín.

Así, a lo largo del trabajo de campo, fueron varios los contextos en los que participé como violinista, junto a los grupos en estudio. Durante ese tiempo, se crearon compromisos entre nosotros con la práctica musical. El hecho de que yo residiera en Galicia y de que tuviera una relación cercana con el profesor de violín Alfonso Franco, llevó a Randall y a otros músicos a sugerir la necesidad de organizar un curso de violín folk en Costa Rica. Dado que estos músicos habían estado disponibles para mi investigación durante más de dos años compartiendo conmigo sus experiencias para que yo pudiera realizar mi disertación, encontré que era el momento de responder a esa inquietud de desarrollar un curso.

Tomé la decisión de empezar a desarrollar un proyecto que denominé *Tropical Fiddle*. Inicialmente fue planteado como un curso de violín, aunque posteriormente lo amplí a instrumentos de cuerda para así poder llegar a un público más amplio. El curso tendría lugar en San José, Costa Rica y daría una visión de la práctica de los instrumentos de cuerda fuera del contexto “clásico” en cuanto a técnicas, repertorio e interpretación.

Yo era consciente de las dificultades económicas y logísticas que implicaría realizar un evento así, por lo que sabía que necesitaba asociarme con un grupo de trabajo que pudiera llevar a cabo las labores administrativas, así como contar con músicos que se implicaran conmigo en la elaboración, promoción y desarrollo del proyecto. Fue así como decidí presentar el proyecto a la Asociación Lar-Galego de Costa Rica, con quienes en ese momento estaba en una estrecha relación gracias a las conversaciones que mantuvimos para esta disertación y por la actividad de música “celta” que realizamos en conjunto en agosto de 2015. Sabía que la Asociación tenía un especial interés en dinamizar sus actividades, de forma que pudieran relacionarse y acceder no sólo aquellas personas que tenían un nexo familiar con Galicia, sino también una población más amplia, que incluyera a personas sin vínculos familiares, pero con un interés particular en

Galicia y su “cultura”. Entonces decidimos plantear *Tropical Fiddle* desde esa perspectiva, como un curso de verano para instrumentos de cuerda, que tendría una duración de cinco días y ofrecería otra visión de la música que la brindada por la enseñanza clásica, una formación “alternativa” mediante la interpretación de músicas “tradicionales” de Galicia y Costa Rica.

El contacto que mantuve con el violinista Randall Nájera para esta investigación, fue vital para el desarrollo de *Tropical Fiddle*, pues a pesar de que conocía a Randall con anterioridad, fue mediante esta investigación que establecimos un contacto más directo y que pude conocer sus expectativas también de propiciar en Costa Rica una interpretación del violín que se desarrollara fuera del contexto “clásico”. Fue por ello que contacté con Randall en diversas ocasiones, para pedir su ayuda y consejos sobre el panorama *actual* de la enseñanza e interpretación de instrumentos de cuerda en Costa Rica, en su calidad de violinista de Peregrino Gris y profesor de violín costarricense.

Finalmente, gracias al apoyo de la Asociación Lar-Galego de Costa Rica, de la Municipalidad de Desamparados, la Asociación Española de Beneficencia, la Asociación Galicia Fiddle y la Xunta de Galicia, fue posible realizar el curso de música folk *Tropical Fiddle* en San José, Costa Rica del 9-13 de enero de 2017, en el que el violinista gallego Alfonso Franco ejerció como profesor de violín. Yo participé como directora artística y profesora asistente. Asistió también el Trío Acoustic, formado por Alfonso y sus hijos Hugo (guitarra) y Claudia Franco (voz y pandereta). En la modalidad diurna del curso asistieron 42 alumnos (niños y adolescentes) y en la modalidad nocturna 10 adultos. Se realizó también una segunda modalidad nocturna, para grupos ya existentes, en la que asistieron los grupos costarricenses de música “celta” Peregrino Gris y Árbore Lume.

Gracias a este curso, además de las experiencias que obtuve en el campo de la gestión y organización de cursos y eventos musicales, tuve la oportunidad de estar en contacto directo y continuo con los músicos de Peregrino Gris y de Arbre Lume, tanto meses antes del curso, coordinando con ellos actividades, contenidos y su participación, así como durante el curso, desde las diversas perspectivas que yo representaba: el contexto de la organización, mi papel como investigadora y como músico. Dado que hasta ese momento no había podido participar con ellos en la organización ni realización de ninguna de las ediciones del festival intercéltico, en este curso pude trabajar de manera conjunta con estos grupos, percibir sus impresiones más de cerca y compartir con ellos espacios como escenarios, ensayos y conciertos. Es importante destacar también que hasta ese momento, por las obligaciones de cada grupo, no

había sido posible que Peregrino Gris y Arbore Lume participaran juntos en un mismo espectáculo, lo que sí fue posible en el concierto final de *Tropical Fiddle*. Esto me permitió tener una visión más amplia del trabajo de estos músicos.

Randall, el violinista de Peregrino Gris, asistió al curso de adultos y al de grupos. En nuestras conversaciones, destacó ese encuentro y trabajo conjunto que Arbore Lume y Peregrino Gris mantuvieron en *Tropical Fiddle* tanto durante las clases como en las actividades recreativas del curso. En anteriores ocasiones, Randall me manifestó su inconformidad ante el hecho de que para él, existieron períodos de “gran florecimiento” en cuanto a grupos de música “celta” en Costa Rica, pero a pesar de los esfuerzos realizados, no se había logrado unir del todo a los grupos costarricenses de música “celta” (entr. Randall, 2015).

En nuestras conversaciones durante el curso, Randall también me transmitió su satisfacción porque *Iona Fiddle Band*, el grupo musical que dirigió entre los años 2004 y 2013, va reiniciar su actividad. Sus antiguos alumnos se pusieron en contacto con él para pedirle que se volvieran a reunir para tocar juntos nuevamente. Aparte de aceptar la propuesta de sus ex-alumnos, Randall propuso al grupo que además de ensayar y tocar, realizaran caminatas por la montaña en Costa Rica. En la primera experiencia que realizaron, recorrieron terrenos cercanos al Volcán Barva, en la provincia de Heredia. En una conversación informal, antes de que saliéramos al escenario a tocar en el concierto final, visiblemente entusiasmado, Randall me comentó que de ahora en adelante, además de música, Iona también va a realizar este tipo de actividades deportivas en la naturaleza. De esta manera, la actividad musical de Randall con *Iona Fiddle Band* se inserta también en el *marco ecológico*, del que hablé en el capítulo dos de esta investigación, sobre “la realización de actividades musicales unidas a ciertos valores naturalistas y con una perspectiva ecológica” (Moreno, 2015). En esa primera travesía, contaron también con la presencia de Kevin Mesén (gaitero de Arbore Lume), a quien Randall invitó durante *Tropical Fiddle*. Kevin, que en nuestras conversaciones informales me había comentado que es un apasionado de la montaña, y que disfruta mucho de tocar la gaita en estos entornos naturales, aceptó la invitación de Randall, llevó su gaita, y tocó para los integrantes de *Iona* en medio de la montaña.

En *Tropical Fiddle*, el proceso de “entrelazamiento” se extendió también entre los estudiantes. Una de mis labores en el curso, fue contactar con antiguos colegas violinistas costarricenses que actualmente se desempeñan como profesores en diversas instituciones musicales, para brindarles información sobre el curso e instarles a participar y que enviaran a sus alumnos.

Esto ocasionó que la procedencia de los alumnos fuera muy variada, de más de diez instituciones de enseñanza musical en Costa Rica. Randall, que estuvo presente en diferentes sesiones del curso, entró en contacto con tres jóvenes instrumentistas de cuerda (dos violinistas y una violoncellista) y decidió invitarlas a formar parte de Iona. Ellas aceptaron, y ya están integradas en el grupo. La última novedad que me comentó Randall es que a pesar de su reciente reencuentro, Iona ha sido invitado para participar en el FIA 2017 (Festival Internacional de las Artes), que tendrá lugar del 29 de junio al 9 de julio de 2017, en San José, Costa Rica.

A pesar de que o *Tropical Fiddle* surgió como un proyecto orientado desde mi formación como violinista, poco a poco me fui dando cuenta de que mi faceta como investigadora estaba tomando gran fuerza en mis proyectos musicales, y que les daba perspectivas mucho más amplias que inclusive antes habrían pasado desapercibidas para mí. Inmersa en el estudio de la “movilidad” y el “entrelazamiento” de los músicos que realicé para esta disertación, me encontré a mí misma formando parte activa de esos procesos. Si bien me considero como un músico en “movilidad” pues mi actividad artística se desarrolla con frecuencia entre Portugal, España y Costa Rica, es mediante el desarrollo de esta disertación que tomo consciencia de los procesos implícitos en esa “movilidad”. La investigación desarrollada sobre los músicos que estudié, me permitió ampliar mis perspectivas e incluirlas en *Tropical Fiddle*. Consulté a Abraham sobre la gestión y organización del curso y estuve en contacto con Randall, lo que me permitió percibir cuál era la dirección más adecuada para desarrollar el curso en Costa Rica. Kevin, el gaiteiro de Arbore Lume forma parte de la Asociación Lar-Galego, por lo que en conjunto, como músicos, fuimos desarrollando la parte artística del curso y debido a que para la etapa de promoción yo estaba en España, fue él quien trabajó como interlocutor de las ideas que fuimos discutiendo y las presentó a los alumnos, padres y profesores a quienes se les ofrecía el curso.

Las semanas antes y durante la realización del curso, estuve en contacto continuo con Randall, Kevin y Eduardo, planeando el concierto, las clases y las actividades recreativas para el profesor Alfonso Franco que venía de Galicia. El conocimiento que estos músicos poseían y que compartieron conmigo sobre el mercado musical costarricense y sobre los gustos del público, permitió que las actividades organizadas tuvieran una buena acogida.

A pesar de que a lo largo de toda mi investigación estos músicos me brindaron su confianza y colaboraron en todo momento brindándome los datos necesarios para las entrevistas y la

realización de la investigación, y a pesar de que habíamos realizado ya dos actividades de corta duración en conjunto, fue gracias a la realización de *Tropical Fiddle* que pude observarlos trabajar en directo, compartimos los momentos del *backstage*, hablamos sobre sus proyectos futuros, aspiraciones, y también sobre los diferentes retos personales de cada uno. También pude percibir en directo la interacción entre músicos, los “entrelazamientos” que se iban gestando. Mi doble participación como organizadora y músico, me permitió tener una visión amplia, percibiendo los diferentes *escenarios* que iban teniendo lugar durante el curso. Sin embargo, esto también acarreó dificultades, pues el investigador, al estar inmerso plenamente en el proceso no debe dar por sentado ciertas situaciones, sino que debe mantener una actitud crítica, esencial para el proceso de investigación.

Titon (2008), destaca cómo en su experiencia como etnomusicólogo, esos espacios de relaciones un poco menos estructurados que las entrevistas y la recolección de datos le ayudaron a tener un mejor entendimiento de las situaciones estudiadas. Él las define como “situaciones de la vida real” y aunque no las incluye dentro del trabajo de campo, destaca el valor que dieron a sus investigaciones. Sin embargo, resalta el término “the new fieldwork”, en el que el énfasis es dado a las relaciones humanas, por encima de la mera recolección de datos (Titon 2008, 26-30).

A lo largo de esta disertación, he querido ser enfática en cuanto a la perspectiva humana que quise dar a mi estudio. No quise solamente estudiar un evento, sino las relaciones humanas allí presentes. Mediante *Tropical Fiddle* pude percibir una vez más cómo esas relaciones siguen presentes entre los músicos, y a la vez, cómo se siguen propiciando nuevos “entrelazamientos”.





## Referencias



## Bibliografía

---

Amit, Vered. 1999. "Introduction: Constructing the field". *Constructing the field. Fieldwork in the contemporary world*. Londres: Editorial Routledge. pp. 1-18.

Barz, Gregory y Cooley, Timothy. 2008. *Shadows in the field*. Londres: Oxford University Press

Campos Calvo-Sotelo, Javier. 2013. "We're on the celtic fringe!" en Silvia Martínez y Héctor Fouce (ed.): *Made in Spain. Studies in Popular Music*. Londres y Nueva York: Routledge. pp. 53-63.

Caputo, Virginia. 1999. "At home and away", en Vered Amit (ed.): *Constructing the field. Fieldwork in the contemporary world*. Londres: Routledge. pp. 19-31.

Chapman, Michael. 1992. *The Celts. The Construction of a Myth*. New York: St. Martins's Press.

Clifford, James. 1986. Introduction: Partial Truths, en James Clifford y George E. Marcus (ed): *Writing Culture: The Poetics and politics of Ethnography*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. pp 1-26.

Clifford, James. 1997. *Routes. Travel and translation in the the twentieth century*. USA: Harvard University Press

Collis, John. 2006. *The Celts. Origins, Myths and Inventions*. Great Britain: Tempus

Conquergood, Dwight. 1991. Communication Monographs. Volumen 58, (junio, 1991). pp 179-194.

Creswell, Tim. 2006. *On the Move. Mobility in the Modern Western World*. New York and Oxford: Routledge.

Cresswell, Tim. 2010. Prefácio, en André Nóvoa (ed): *Músicos em movimento. Mobilidades e identidades de uma banda na estrada*. Lisboa: Impresa de Ciências Sociais. pp. 15-17.

Dietler, Michael. 2006. Celticism, Celtitude, and Celticity: the consumption of the past in the age of globalization en Sabine Rieckhoff (ed.): *Celtes et Gaulois dans l'histoire, l'historiographie et l'idéologie moderne*. Actas de la mesa redonda de Leipzig, 16-17 de junio de 2005. Glux-en-Glenne: Bibracte, Centre Archéologique Européen (Bibracte 12/1). pp. 237-248

Dumont, Guillaume. 2011. *Antropología multi-situada y "Lifestyle Sports": Por un examen de la escalada a través de sus espacios*, Periferia: revista de recerca y formació en antropología, número 14.

Dumont, Guillaume. 2012. *Multiplidades móviles, dibujo de una pluralidad situacional*. Encrucijadas, diciembre 2012.

Estévez, Xoán Manuel. 1998. Un novo estilo para a música galega. O nacemento da música folk en Museo do Pobo Galego (ed.): *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. II Música. Volume I*. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego. pp 201-223.

Falzon, Mark-Anthony. 2009. Introduction, en Mark-Anthony Falzon (ed): *Multi-sited Ethnography. Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*. England and USA: Ashgate. pp. 1-23.

Figueiredo Lima, Silvio. 2010. *Viagens & Viajantes*. São Paulo: Annablume.

García Gutiérrez, Antonio. 2007. *Desclasificados. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Barcelona: Anthropos. pp. 32-42.

Getz, Donald. 2010. *The nature and scope of festival studies*. *International Journal of Event Management Research*, vol. 5, No.1, 2010.

Guilbault Jocelyne y Cape, Roy. 2014. Introduction, en *Roy Cape. A life on the calypso and soca bandstand*. Durham y London: Duke University Press. pp 1-22

Gutiérrez, Guillermo. 1995. Identidades Locales/ Redes de Cultura Globalizada. Argentina. Disponible en: [http://www.iceph.org.ar/pdf/identidades\\_locales\\_redes\\_globalizadas.pdf](http://www.iceph.org.ar/pdf/identidades_locales_redes_globalizadas.pdf)

Hannerz, Ulf. 1996. *Transnational Connections: Culture, people, places*. Londres: Routledge.

Henry Leigh. 1933. The Celt in Music. *The Musical Quarterly*. Vol 19. No. 4 (Oct. 1933). pp. 401-416.

Hirai, Shinji. 2012. ¡Sigue los símbolos del terruño!: etnografía multilocal y migración transnacional, en Marina Ariza y Laura Velasco (eds.): *Métodos cualitativos y su aplicación empírica: por los caminos de la investigación sobre migración internacional*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales. pp. 77-107

Morán Quirós, Luis Rodolfo. 1997. *Cosmopolitismo, migración y comunidades transterritoriales: cultura global y culturas locales*. (Espiral vol. VII. No. 9, mayo-agosto). Disponible en: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/esprial/esprialpdf/Espiral9/16-41.pdf>

Moreno Fernández, Susana. 2015. Música, ecología y desarrollo sostenible en el nordeste transmontano. (Trans 19, 2015). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/06d-trans-2015.pdf>

Nadai, Eva y Maeder, Christophe. 2005. *Fuzzy Fields. Multi-sited ethnography in sociological research*, Forum: Qualitative social research, vol. 6, No. 3, art. 28, setiembre 2005.

Porter James. 1998. Introduction: Locating Celtic Music (and Song). *Western Folklore*. Vol. 57. No. 4. (Autumn, 1998). pp 205-224

Renales Cortés, Juan. 2000. A música dos celtas e a música celta. *Unión libre: cadernos de vida e culturas*. N°. 5, 2000. pp. 35-40.

Restrepo, Eduardo. *Técnicas Etnográficas*. Texto escrito para la materia de especialización en Métodos y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales, de la Fucla.

Sarup, Madan. 1994. "Home and Identity", en *Travellers' Tales. Narratives of home and displacement*, edited by George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis y Tim Putnam. New York: Routledge. 93-104.

Seeger, Anthony. 2015. *Por que cantam os kisédje. Uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify.

Stokes, Martin y Bohlman, Philip. 2003. *Celtic Modern. Music at the global fringe*. Oxford: Scarecrow Press

Urry, John. 2007. *Mobilities*. Cambridge and Malden: Polity Press.

## **1. Entrevistas citadas**

Abraham Fernández, Andrés Calvo y Louis Vázquez. Entrevista realizada en la casa de habitación de Abraham en Vigo, España. 22/12/2015.

Abraham Fernández. Gaitero gallego. Entrevistas realizadas en su casa de habitación en Vigo, España. 6/03/2015, 2,4/02/2016.

Andrés Calvo. Violinista del grupo Seisiun. Entrevista telefónica. 29/01/2016.

Bernal Monestel. Músico, programador de radio, dueño del Bar Mundo Loco. Entrevista realizada en el Bar Mundo Loco, San Pedro, San José, Costa Rica. 3/01/2015.

Eduardo Oviedo. Gaitero y miembro fundador del grupo Peregrino Gris. Entrevista realizada en una casa privada en Moravia, San José Costa Rica 6/01/2015.

Federico Salvador. Programador y empleado del equipo de comunicación de la emisora “Aires Celtas”. Entrevista telefónica. 1/11/2015.

Johann Solano. Gaitero y artesano de gaitas costarricense. Entrevista realizada en una casa privada en San José, Costa Rica. 21/08/2015.

Louis Vázquez. Flautista del grupo Seisiun. Entrevista realizada en mi casa de habitación. Vigo, España. 21/03/2015.

Patricia Aguilar. Directora del programa “Enamorate de tu ciudad”. Entrevista realizada en una casa privada en San José, Costa Rica. 21/08/2015.

Randall Nájera, Eduardo Oviedo, Rodrigo Oviedo y Orlando Ramírez (miembros de Peregrino Gris). Entrevista realizada durante la “Gran Noche de Música Celta”, celebrada en Casa de España (San José, Costa Rica). 13/08/2015.

Randall Nájera. Violinista del grupo Peregrino Gris. Entrevista realizada en una casa privada en San José, Costa Rica. 28/08/2015.

Silvia Villar. Co-coordinadora de la “Casa Colorida”. Entrevista realizada en la “Casa Colorida”, Nigrán, España. 9/01/2016.

## 2. Páginas de internet consultadas

Historia de radio. Un recorrido por el nacimiento, el desarrollo y el futuro de las Radioemisoras de la Universidad de Costa Rica. Disponible en:

[https://issuu.com/radioemisorasucr/docs/historia\\_de\\_radio](https://issuu.com/radioemisorasucr/docs/historia_de_radio)

Informe final 2013 Radioemisoras de la Universidad de Costa Rica. Disponible en:

[http://radios.ucr.ac.cr/medios/pdf/informe\\_final2013.pdf](http://radios.ucr.ac.cr/medios/pdf/informe_final2013.pdf).

Página de Facebook de “911 La Radio”. Disponible en:

[https://www.facebook.com/911LaRadio/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/911LaRadio/info/?tab=page_info).

Página de Facebook de Lowland and Border Piper’s Society. Disponible en:

<https://www.facebook.com/groups/134798469870784/>

Página de Facebook del Festival Intercéltico de Costa Rica. Disponible en:

[https://www.facebook.com/FestivalIntercelticoCR?ref=br\\_tf](https://www.facebook.com/FestivalIntercelticoCR?ref=br_tf)

Página de Facebook del restaurante-bar “Mundoloco El Chante”. Disponible en:

[https://www.facebook.com/MundolocoElChante/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/MundolocoElChante/info/?tab=page_info)

Página web “Radio U”. Disponible en: <http://radios.ucr.ac.cr/radio-u/la-radio.html>

Página web de la E-Trad de Vigo. Disponible en:

[http://hoxe.vigo.org/movemonos/educacion\\_etrad.php?lang=cas](http://hoxe.vigo.org/movemonos/educacion_etrad.php?lang=cas)

Página web de la Municipalidad de La Unión. Disponible en:

[http://www.launion.go.cr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=183:creacion-procedencia&catid=12&Itemid=254](http://www.launion.go.cr/index.php?option=com_content&view=article&id=183:creacion-procedencia&catid=12&Itemid=254)



Página web del grupo “Peregrino Gris”. Disponible en:

<http://www.peregrinogris.com/>

Página web del “Parque Viva”. Disponible en:

<http://www.parqueviva.com/instalaciones-parque-viva.html>

Página web del bar “Jazz Café”. Disponible en:

[http://www.jazzcafecostarica.com/website/?page\\_id=1707.](http://www.jazzcafecostarica.com/website/?page_id=1707)

Página web del Conservatorio Superior de Música de Vigo. Disponible en:

<http://conservatoriosuperiorvigo.com/historia/?lang=es>

Página web del gaitero Carlos Núñez. Disponible en:

<http://www.carlos-nunez.com/musica/>

Página web del Irish Cultural Centre Hammersmith. Disponible en:

<http://www.irishculturalcentre.co.uk/>

Página web del SINART (Sistema Nacional de Radio y Televisión de Costa Rica). Disponible en: <http://www.sinart.go.cr/radionacional>

Vídeo del “Festival MundoLoco”. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=ybtgdQGDx8MM>

Vídeo sobre el Taller de gaita medieval impartido por Johann Solano. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=rUTFweC5l200>

Vídeo sobre el trabajo de Johann Solano. Disponible en:

<http://www.teletica.com/estilo-de-vida/62090-Gaitas-con-sello-costarricense.note.aspx>

Vigofolk, blog de Abraham Fernández. Disponible en <http://vigofolk.blogspot.com.es/2012/09/i-festival-interceltico-de-costarica.html>

### 3. Artículos de Periódico (Edición digital)

Briceño, Cynthia. *El Mundo Loco está en la U*. Edición digital periódico La Nación. Disponible en: <http://www.nacion.com/viva/1998/marzo/02/espec2.html>

Herrera, Manuel. *Festival Intercéltico de Costa Rica reunirá este sábado bandas de cuatro países*. Edición digital periódico La Nación. Disponible en: [http://www.nacion.com/ocio/musica/Festival-Interceltico-Costa-Rica-reunira\\_0\\_1446855424.html](http://www.nacion.com/ocio/musica/Festival-Interceltico-Costa-Rica-reunira_0_1446855424.html)

*I Festival Intercéltico de Costa Rica*. 89decibeles. Disponible en: <http://www.89decibeles.com/foro/chivos-y-eventos-nacionales/390688>

*I Festival Intercéltico de Costa Rica*. Chivos.CR. Disponible en: <http://www.chivos.cr/concierto/awen-celta/7/12/2013/ii-festival-interceltico-de-costarica.html>

López, Sileni. *Rock o nada*. Edición digital periódico La Nación. Disponible en: <http://www.nacion.com/viva/1998/marzo/28/espec2.html>

Mauleón, A. *Alumnos de Henrique Otero estrenarán quince de sus obras para gaita solista*. Edición digital periódico Faro de Vigo. Disponible en: <http://www.farodevigo.es/cultura/2016/04/18/alumnos-henrique-otero-estrenaran-quince/1443741.html>

Mundoloco despide este 2010 celebrando 15 años en lucha tenaz. Disponible en: [http://www.nacion.com/ocio/musica/ITALICMundolocoITALIC-despide-celebrando-lucha-tenaz\\_0\\_1164483636.html](http://www.nacion.com/ocio/musica/ITALICMundolocoITALIC-despide-celebrando-lucha-tenaz_0_1164483636.html)

Pauly, Adrián. *Festival Mundoloco 2010*. Página web 89decibeles. Disponible en:

<http://www.89decibeles.com/articulos/festival-mundoloco-2010>

Pérez Zeledón *ahí le va Mundoloco*. Edición digital periódico La Nación. Disponible en:

[http://www.nacion.com/ocio/musica/Perez-Zeledon-ahi-va-ITALICMundolocoITALIC\\_0\\_1189481175.html](http://www.nacion.com/ocio/musica/Perez-Zeledon-ahi-va-ITALICMundolocoITALIC_0_1189481175.html)

Soto, Carlos. *Adrián Goizueta y Peregrino Gris se unirán “entre pitos y gaitas”*. Edición digital periódico La Nación. Disponible en: [http://www.nacion.com/ocio/musica/Adrian-](http://www.nacion.com/ocio/musica/Adrian-Goizueta-Peregrino-Gris-uniran_0_1551044927.html)

[Goizueta-Peregrino-Gris-uniran\\_0\\_1551044927.html](http://www.nacion.com/ocio/musica/Adrian-Goizueta-Peregrino-Gris-uniran_0_1551044927.html)

Soto, Carlos. *Peregrino Gris: La rareza que se volvió referente*. Edición digital periódico La Nación.

Disponible en: [http://www.nacion.com/ocio/musica/Peregrino-Gris-rareza-volvio-referente\\_0\\_1548645164.html](http://www.nacion.com/ocio/musica/Peregrino-Gris-rareza-volvio-referente_0_1548645164.html)

Vargas, Alejandra. *Una radio un poco loca*. Edición digital periódico La Nación. Disponible en:

<http://www.nacion.com/viva/2002/junio/18/espec1.html>

Zúñiga, Alberto. *Festival Mundoloco: Territorio libre de cordura*. Edición digital periódico La Nación. Disponible en: <http://www.nacion.com/viva/2006/abril/10/espectaculos6.html>

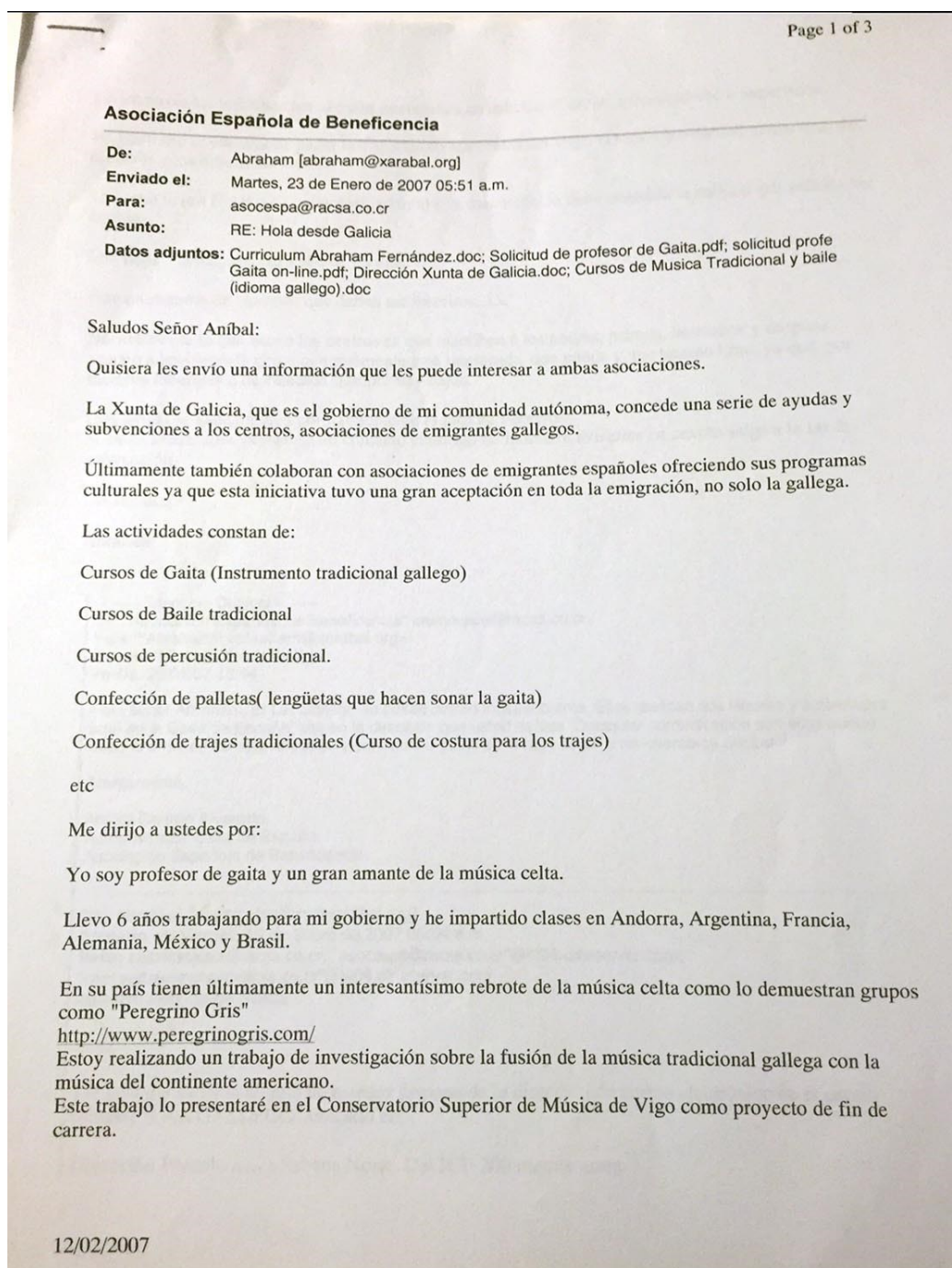


**Anexos**



### [Anexo 1]

Primera comunicación que estableció Abraham con Lar-Galego de Costa Rica, por medio de un correo electrónico, donde les expone su interés de dar un curso de gaita gallega en Costa Rica, dentro de los programas de música tradicional ofrecidos por la Xunta de Galicia



Yo les envío los informes por si están interesados en solicitar el curso, ofreciéndome a impartirlos.

Mi gobierno se encarga de pagar la totalidad de los costes del viaje. (Desplazamiento al aeropuerto del profesor y los billetes de avión)

La estancia (en Hotel o en casas particulares) y la manutención debe asumirla la entidad que solicita los cursos.

Los cursos tienen una duración de 15 días.

Hay un mínimo de alumnos que deben ser inscritos, 15.

Normalmente lo que hacen los centros es que inscriben a los padres, primos, hermanos y después acuden a las clases la gente que realmente está interesada, que puede y que tiempo libre, ya que, por motivos laborales o de estudios siempre hay bajas.

Esta ayuda se hace pública normalmente en el mes de Febrero.

Si están interesados pónganse en contacto conmigo he intentaré avisarles en cuanto salga a la luz la subvención.

Un saludo:

Abraham

----- Mensaje Original -----

De: "Asociación Española de Beneficencia" <asocespa@racsa.co.cr>

Para: "Abraham" <abraham@xarabal.org>

Asunto: RE: Hola desde Galicia

Fecha: 20/01/07 15:44

Hola señor Abraham. El Lar Gallego no posee correo independiente. Ellos realizan sus labores y actividades aquí en la Casa de España, sita en la dirección que usted señala. Cualquier comunicación con ellos puede hacerla a través de esta dirección y con mucho gusto se la haré llegar a los miembros del Lar.

Atentamente,

Aníbal Cantillo Alvarado.

Administrador Casa de España

Asociación Española de Beneficencia.

---

**De:** Abraham [mailto:abraham@xarabal.org]

**Enviado el:** Viernes, 19 de Enero de 2007 06:04 a.m.

**Para:** casalcatalacr@racsa.co.cr; "asocespa@racsa.co.cr"@hl04.dinaser.com;  
"campestreespanol@racsa.co.cr"@hl04.dinaser.com

**Asunto:** Hola desde Galicia

Hola:

Me gustaría saber si alguno de ustedes dispone de la dirección de correo electrónico de el centro español "LAR GALLEGO" ubicado en:

**Dirección Postal..... :** Sabana Norte. Del ICE 200 metros norte

12/02/2007



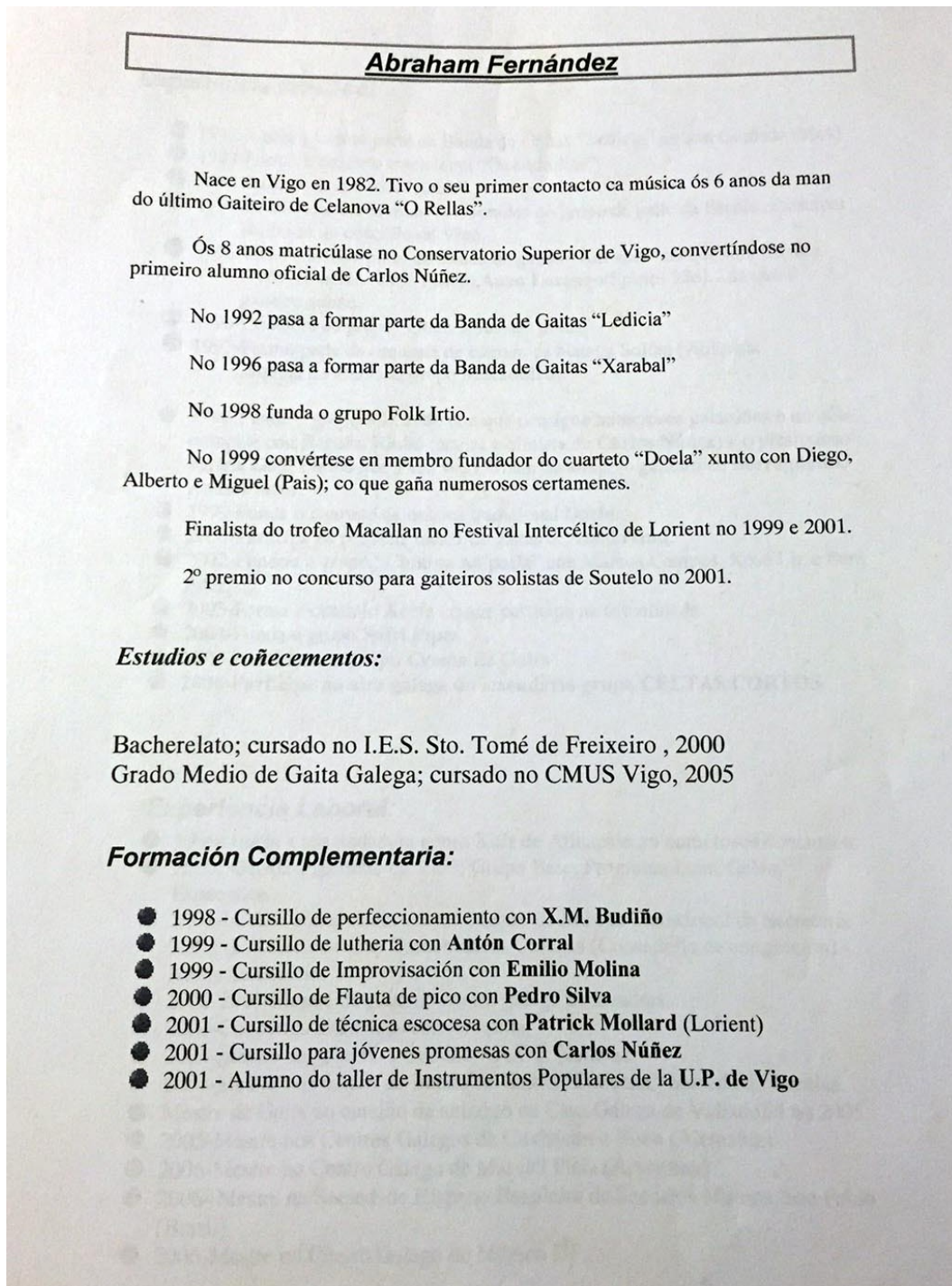
Ciudad ..... : San José  
Apartado Postal ..... : 347-1000 San José

Si alguien tiene el teléfono del presidente o del responsable de esta institución sería de gran ayuda el que me lo envíasen.

Gracias por adelantado.

Abraham Fdez.

Curriculum vitae enviado por Abraham por medio de un correo electrónico a la Asociación Lar-Galego de Costa Rica.





### **Experiencia artística:**

- 1992- Entra a formar parte da Banda de Gaitas "Ledicia" de San Guíñeda (Mos)
- 1993-Forma o cuarteto tradicional "Os androllas"
- 1994-Funda o grupo folk "Xerfa"
- 1995-Convértese en habitual colaborador do grupo de baile da Escola municipal de danza do concello de Vigo.
- 1996-Entra a formar parte da Banda de gaitas "**Xarabal**" da que saíu **Carlos Núñez, Budiño, Anxo Pintos, Anxo Lorenzo**(Spiritu 986)...da que é gaiteiro solista.
- 1996-Colabora co grupo "Queixumes dos pinos"
- 1997-Forma parte da orquesta de cámara de Natalia Soltan (violinista daquela do afamado grupo **Milladoiro**).
- 1998-Funda o grupo folk **Irtio** con que consegue numerosos galardóns e no que coincide con **Begoña Riobó** (actual violinista de **Carlos Núñez**) e o prestixioso batería **Gael Pintos** que a súa vez é irmán do amigo e gaiteiro de **Berrogüetto, Anxo Pintos**.
- 1999-Funda o cuarteto de música tradicional **Doela**.
- 2000-Participa ca pequena banda de gaitas **J. Abad Band**.
- 2002-Fundou o grupo "**Chimpa na palla**" con Marcos Campos, Xosé Liz e Leni Fdez.
- 2003-Forma o cuarteto **Xerfa** co que participa na actualidade.
- 2004-Funda o grupo **Safri Pipes**.
- 2005-Participa co grupo **Crema de Gaita**
- 2006-Participa na xira galega do lexendario grupo **CELTAS CORTOS**

### **Experiencia Laboral:**

- 1996- Inicia a súa andadura como Xuíz de Afinación en numerosos concursos.
- 2000, -01,-02-Figurante da TVG; Grupo Base, Programa Luar, Galas, Especiales.
- 2001-Inicia a súa andadura como Mestre de Música Tradicional da Secretaría Xeral de Relacións coas Comunidades Galegas (Consellería de emigración) - Xunta de Galicia.
- 2002-2003-Mestre de gaita no centro galego de Londres.
- 2003-Concertos didácticos con Ardentía.
- 2004-Mestre de gaita no I Cursiño AA.CC. Xarabal.
- 2004-Mestre nos cursos da Banda de Gaitas "Entienza"-Salceda de Caselas.
- Mestre de Gaita no cursiño de aninovo da Casa Galega de Valladolid no 2005.
- 2005-Mestre nos Centros Galegos de Cuxhaven e Bonn (Alemania)
- 2006-Mestre no Centro Galego de Mar del Plata (Arxentina)
- 2006- Mestre na Sociedade Hispano Brasileira de Socorros Mutuos, Sao Paulo (Brasil)
- 2006-Mestre no Centro Galego de México DF.

**Colaborou como gaiteiro con:**

- Grupo Folk Beladona.
- Grupo Folk Salterium.
- Grupo Folk Alfolíes.
- Grupo Folk Ardentía.
- Grupo Folk A Gramalleira.
- Berrogüetto.
- Grupo de Baile “Lembranzas Galegas”
- Grupo de Baile “O Fiadeiro”
- Grupo de Baile “Queixumes dos pinos”
- Escola Municipal de Danza do Concello de Vigo.
- Banda de Gaitas Entienza.
- Banda de Gaitas “Airíños de Fene”
- Banda de Gaitas Charamuscas de Bembribe.
- Banda de Gaitas de San Xoán de Calo.
- Natalia Soltan (Violinista)
- Manolo Peña (Acordeonista Asturiano)
- Miguel de Santiago (Flautista)
- Anxo Lorenzo (Gaiteiro)
- Marcos Campos (Gaiteiro)
- Tony Byrne (Guitarrista)
- Jose Manuel Tejedor (Gaiteiro Asturiano)
- Diego Pangua (Gaiteiro Asturiano)
- Xosé Manuel Budiño
- Anxo Lois Pintos.
- Crema de Gaita
- Celtas Cortos
- A Roda



Documentos presentados por la Asociación Lar-Galego de Costa Rica ante la Xunta de Galicia, solicitando un curso de gaita gallega que fuera impartido por Abraham Fernández.

Nº 163 • Xoves, 23 de agosto de 2007 DIARIO OFICIAL DE GALICIA 14.157

ANEXO A

**XUNTA DE GALICIA**  
PRESIDENCIA  
Secretaría Xeral de Emigración

<b>CURSOS DE DANZA E MÚSICA TRADICIONAL GALEGA</b>		<b>PR923C</b>	<b>SOLICITUDE</b>
--	--	---------------	-------------------

**DATOS DA ENTIDADE**

NOME: <b>ASOCIACION LAR GALEGO COSTA RICA</b>		CE: <b>3-002-296280</b>
ENDEREGO: <b>CASA DE ESPAÑA COSTA RICA</b>		CÓDIGO POSTAL: <b>3814-1000</b>
PRVINCIA: <b>SAN JOSE</b>	CONCELLO: <b>SAN JOSE</b>	LOCALIDA DE: <b>SABANA NORTE</b>
TELÉFONO: <b>005062214871</b>	FAX: <b>005062214871</b>	CORREO ELECTRÓNICO: <b>largalego@gmail.com</b>

**DATOS DO CURSO**

<input type="checkbox"/> Cursos de baile	DATAS DE INICIO:	<input checked="" type="checkbox"/> Cursos de gaita	DATAS DE INICIO: <b>22 DE OCTUBRE, 2007</b>
<input type="checkbox"/> Cursos de percusión	DATAS DE INICIO:	<input type="checkbox"/> Cursos de pandeireta e canto	DATAS DE INICIO:

OBSERVACIÓN:  
Agradeceríamos mucho que el curso de gaita sea impartido por el Señor Abraham Fernández Lopez (Vigo, Pontevedra)

**DATOS DO COORDINADOR DESIGNADO POLA ENTIDADE**

NOME DO COORDINADOR: <b>EDUARDO OVIEDO VILLALOBOS</b>		NIF: <b>107860441</b>
ENDEREGO: <b>SAN JOSE</b>		
GENERO: <b>SAN JOSE</b>	PAIS: <b>COSTA RICA</b>	CÓDIGO POSTAL: <b>2939-1000</b>
TELÉFONO DO CONCELLO: <b>005062000355</b>	TELÉFONO DO TRABALLO: <b>005068123022</b>	FAX: <b></b>
CORREO ELECTRÓNICO: <b>eduardo@peregrinogria.com</b>		
HORARIO DE LOCALIZACIÓN NO DOMICILIO: <b>8p.m.</b>		HORARIO DE LOCALIZACIÓN NO TRABALLO: <b>Todo el día</b>

**GRUPO FOLCLÓRICO**

NOME:		DATA DE FUNDACIÓN:	
DATOS	BAILE	GAITA	PERCUSIÓN
Nº DE ASISTENTES AS CLASES		<b>15</b>	
IDADE MEDIA		<b>30 AÑOS</b>	

Lugar e data: **SAN JOSE**, 31 de AGOSTO de 2007

O/A PRESIDENTE/A: *M. Teresa García Pereira*  
O/A SECRETARIO/A: *Rocío Pereira Esteban*

Asdo.: **MARIA TERESA GARCIA PEREIRA** **RODIO PEREIRA ESTEBAN**

**SELO DA ENTIDADE**

**COSTA RICA**

EXTRACCIÓN ARQUEABLE  
Resolución do 10 de agosto de 2007, da Secretaría Xeral de Emigración, pola que se convocan a regulon distintos programas formativos a de fortalecemento dos vínculos sociais da Galicia emigrante coa Galicia territorial para residentes no exterior, durante o ano 2007

SINATURA DO SOLICITANTE: \_\_\_\_\_

de \_\_\_\_\_ de 200

Secretaría xeral de Emigración



## RELACIÓN DE SOLICITANTES

NÚMERO DA RELACIÓN DE SOLICITANTES: \_\_\_\_\_

APELIDOS	NOME	DNI OU PASAPORTE	IDADE	GALEGO/A FILLO/A OU NETO/A
	ALFONSO			NETO
	PILAR			NETO
	DIEGO			NETO
	CRISTINA			FILLO
	SUSANA			NETO
	MARIA			NETO
	RAFAEL			NETO
	ROCÍO			FILLO

Lugar e data: SAN JOSE, 31 de AGOSTO de 2007

VISTO E PRACE O/A PRESIDENTE/A: *M. Teresa García Pereira*  
 Asdo.: MARÍA TERESA GARCÍA PEREIRA

O/A SECRETARIO/A: *Rocío Pereira Esteban*  
 Asdo.: ROCÍO PEREIRA ESTEBAN

**Lar Galego**  
 COSTA RICA

## MEMORIA

COMPOSICIÓN DO GRUPO POLICLÓRICO

Hay un grupo de música que apoya la gestión de la entidad, compuesto de 4 integrantes. El gaitero del grupo estuvo en Galicia becado por la Xunta para el curso de gaita. El grupo ha realizado presentaciones de música gallega y está motivando a la gente de la asociación a formar una banda, por lo que requiere el apoyo de un profesor especializado.

CURRÍCULO

Disco Compacto adjunto. Más información en [www.peregrinogris.com](http://www.peregrinogris.com)

TRAYECTORIA PROFESIONAL

Disco Compacto adjunto. Más información en [www.peregrinogris.com](http://www.peregrinogris.com)

ACTIVIDADES REALIZADAS NOS DÚOS ÚLTIMOS ANOS

Disco Compacto adjunto. Más información en [www.peregrinogris.com](http://www.peregrinogris.com)

Lugar e data: SAN JOSE, 31 de AGOSTO de 2007

VISTO E PRACE O/A PRESIDENTE/A: *M. Teresa García Pereira*  
 Asdo.: MARÍA TERESA GARCÍA PEREIRA

SELO DA ENTIDADE: **Lar Galego**  
 COSTA RICA

O/A SECRETARIO/A: *Rocío Pereira Esteban*  
 Asdo.: ROCÍO PEREIRA ESTEBAN

## RELACIÓN DE SOLICITANTES

RELACIÓN DE SOLICITANTES				
NÚMERO DA RELACIÓN DE SOLICITANTES				
APELLIDOS	NOME	DNI OU PASAPORTE	IDADE	GALEGO/A FILLO/A OU NETO/A OUTROS
	ANTONIO			FILLO
	JOSÉ ESTEBAN			NETO
	EDUARDO			OUTRO
	RODRIGO			OUTRO
	RANDALL			OUTRO
	LUIS			OUTRO
	GERMAN			OUTRO
	NURIENSKA			OUTRO

Lugar e data: SAN JOSE, 31 de AGOSTO de 2007

VISTO E PRACE O/A PRESIDENTE/A  
 O/A SECRETARIO/A

Asdo: *Ma. Teresa García Pereira* *Rocio Pereira Esteban*  
 MARIA TERESA GARCÍA PEREIRA ROCIO PEREIRA ESTEBAN

**Lar Galego**  
COSTA RICA

## MEMORIA

**COMUNICACIÓN DO GRUPO POLCLÓMICO**

Hay un grupo de música que apoya la gestión de la entidad, compuesto de 4 integrantes. El gaitero del grupo estuvo en Galicia becado por la Xunta para el curso de gaita. El grupo ha realizado presentaciones de música gallega y está motivando a la gente de la asociación a formar una banda, por lo que requiere el apoyo de un profesor especializado.

**COMUNICACIÓN**

Disco Compacto adjunto. Más información en [www.peregrinogris.com](http://www.peregrinogris.com)

**COMUNICACIÓN PROFESIONAL**

Disco Compacto adjunto. Más información en [www.peregrinogris.com](http://www.peregrinogris.com)

**ACTUACIONES REALIZADAS NOS DOUTROS ÚLTIMOS ANOS**

Disco Compacto adjunto. Más información en [www.peregrinogris.com](http://www.peregrinogris.com)

Lugar e data: SAN JOSE, 31 de AGOSTO de 2007


VISTO E PRACE O/A PRESIDENTE/A  
 O/A SECRETARIO/A

Asdo: *Ma. Teresa García Pereira* *Rocio Pereira Esteban*  
 MARIA TERESA GARCÍA PEREIRA ROCIO PEREIRA ESTEBAN

**Lar Galego**  
COSTA RICA



Resolución favorable de la Xunta De Galicia, en la que se concede la subvención necesaria para realizar el curso de gaita gallega



**XUNTA DE GALICIA**  
PRESIDENCIA  
Secretaría Xeral de Emigración

Basquitos, 2  
15704 Santiago de Compostela  
Teléfono 981 545 878. Fax 981 647 296  
[www.xunta.es/consele/em/index.htm](http://www.xunta.es/consele/em/index.htm)

**RESOLUCIÓN DE CONCESIÓN DE SUBVENCIONES AO AMPARO DO PROGRAMA 2. AXUDAS  
PARA REALIZACIÓN DE PROXECTOS FORMATIVOS, CULTURAIS E ACTIVIDADES  
ASOCIATIVAS NA GALICIA EXTERIOR  
REGULADO NA RESOLUCIÓN DO 29.03.2006.**

A Resolución da Secretaría Xeral de Emigración do 29.03.06, publicada no DOG nº 66 do día 4 de abril de 2006, establece as bases reguladoras e a convocatoria de axudas e subvencións correspondentes a diversos programas de actuación a favor das comunidades galegas no exterior para o exercicio 2006, entre os que figura o Programa 2. Axudas para realización de proxectos formativos, culturais e actividades asociativas na Galicia exterior.

Vista a proposta de concesión de subvencións para o devandito programa 2, e en concreto en relación coa solicitude presentada pola entidade: 460. ASOCIACIÓN LAR GALEGO (SABANA (SAN JOSÉ)). COSTA RICA, efectuada polo órgano Colexiado establecido no art. 23.2 da devandita resolución, en base ao sometemento a un réxime de concorrència competitiva das solicitudes tal como recolle a Lei de réxime financeiro e orzamentario de Galicia e a avaliación dos expedientes realizada segundo os criterios de valoración establecidos no art. 10, tendo en conta a finalidade concreta desta solicitude e a distribución do crédito outorgado para estas finalidades e tendo en conta así mesmo que esta proposta foi efectuada de acordo cos criterios de avaliación sinalados na citada orde e fiscalizada favorablemente, no exercicio do establecido no artigo 24º da referida resolución do 29.03.2006.

**RESOLVO:**

Conceder á entidade: 460. ASOCIACIÓN LAR GALEGO (SABANA (SAN JOSÉ)). COSTA RICA unha subvención por un importe de 1.500 €, con cargo á aplicación presupostaria 04.50.213-A.480.0.- Accións políticas migratorias, para a realización das actividades e proxectos que figuran na solicitude presentada por esa entidade, ao amparo do programa 2. Axudas para realización de proxectos formativos, culturais e actividades asociativas na Galicia Exterior.


O pago da subvención será efectuado ao beneficiario logo da xustificación do gasto, realizada conforme ao previsto no artigo 25º da citada resolución de convocatoria, é dicir, **previa presentación dos seguintes documentos xustificativos:**

- Informe detallado** no que conste a descrición das actividades realizadas que foron financiadas coa subvención e o seu custo, co desagregamento de cada un dos gastos incoídos.
- Factura ou facturas acreditativas** dos gastos subvencionables e demais documentos de valor probatorio equivalente con validez no tráfico xurídico mercantil ou con eficacia administrativa. Estas facturas deberán presentarse ben en documento orixinal ou ben en fotocopia debidamente cotexada.
- Certificación do secretario** da entidade beneficiaria, co visto e prace do seu presidente na que onste que cada unha das facturas presentadas como xustificación corresponden a gastos realizados pola entidade en execución da actividade subvencionada, achegando xunto con esta certificación relación dde todas as facturas e sinalando para cada unha delas a finalidade correspondente.
- Declaración complementaria do conxunto das axudas solicitadas** tanto as aprobadas ou concedidas como as pendentes de resolución para as mesmas accións para as que se concedeu a subvención, das distintas administracións públicas competentes ou calquera dos seus organismos, entes ou sociedades.

Santiago de Compostela 27.03.2006

O Secretario Xeral de Emigración

Martín López Rodríguez González







**XUNTA DE GALICIA**  
PRESIDENCIA  
Secretaría Xeral de Emigración

Dasquías, 2  
15704 Santiago de Compostela  
Teléfono 981 545 878. Fax 981 547 296  
[www.xunta.es/consexe/emigracion.htm](http://www.xunta.es/consexe/emigracion.htm)

Acompáñase resolución pola que se concede a esa entidade unha subvención ao amparo do Programa 2. Axudas para realización de proxectos formativos, culturais e actividades asociativas na Galicia exterior, por importe de 1.500 €, unha vez estudiada a solicitude xunto coa documentación presentada.

Logo de que por esa entidade se executen as accións para as que se lle concede subvención, e en todo caso antes do mes de decembro deste ano, deben enviar os documentos xustificativos que figuran detallados na resolución, co fin de axilizar o trámite do pago da subvención concedida, tendo en conta que:

-A xustificación do gasto debe corresponder coa finalidade para a que se concede a axuda.

-A documentación xustificativa debe presentarse completa, podendo anticiparse o seu envío ao FAX nº: 981-957179, sempre que simultaneamente se envíen por correo os respectivos orixinais.

-Tras a comprobación de que a xustificación é a correcta efectuarase o pago a favor desa entidade.

-Para calquera dúbida ou aclaración en relación á documentación xustificativa necesaria chamen ao teléfono: 981-545833.

De non realizarse a actividade/s ou non facer a xustificación no prazo e na forma indicada na resolución é imposible para a Secretaría Xeral realizar o pago da subvención, polo que se insiste na necesidade de remitir correctamente a xustificación á que se fai referencia, o que permitirá tramitar a orde de pago con maior celeridade.

Santiago de Compostela, 7 AGO. 2006  
O SECRETARIO XERAL DE EMIGRACION.

Asdo.: Manuel Luis Rodríguez G

	<b>XUNTA DE GALICIA</b> <b>SECRETARÍA XERAL DE EMIGRACIÓN</b> <b>REXISTRO</b>  08 AGO. 2006  ENTRADA núm. _____ SAÍDA núm. <b>5254</b>
--	---

Sr. PRESIDENTE DA ENTIDADE:  
460. ASOCIACIÓN LAR GALEGO (SABANA (SAN JOSÉ))  
COSTA

RICA

Documento justificativo en el cual la Asociación Lar-Galego acepta la subvención concedida por la Xunta de Galicia para realizar el curso de gaita gallega

**PARA:** XUNTA DE GALICIA  
PRESIDENCIA  
Secretaría Xeral de Emigración  
Servizo de Acción Socio-Cultural

**FAX:** 981 547 295

**CONFORMIDADE DA ENTIDADE GALEGA**

**PROGRAMA DE DANZA E MÚSICA TRADICIONAL GALEGA – ANO 2007**

ACUSAMOS RECIBO da resolución do curso concedido pola Secretaría Xeral de Emigración e prestamos a nosa conformidade coas datas e co profesor indicados a continuación:

**CÓD.:** 460  
**NOME DA ENTIDADE:** ASOCIACIÓN LAR GALEGO  
**LOCALIDADE/PAÍS:** SABANA - SAN JOSÉ - COSTA RICA  
**CURSO DE:** GAITA  
**DATAS DE REALIZACIÓN:** DO 1 AO 15 DE NOVEMBRO  
**DURACIÓN:** 15 DÍAS  
**PROFESOR:** ABRAHAM FERNÁNDEZ LÓPEZ  
**LOCAL ONDE SE VAI CELEBRAR O CURSO:** \_\_CASA DE ESPAÑA, SAN JOSÉ COSTA RICA\_\_

.....09....., ..... de .....enero..... de ...2008.....

V. e pr.  
O/A presidente/a

O/A secretario/a

Asdo.: Ramón Banet Ledo  
Nome e apelidos

Asdo.: Rocío Pereira Esteban  
Nome e apelidos

  
(Selo da entidade)

**PRÉGASE A DEVOLUCIÓN URGENTE DESTA COMUNICACIÓN UNHA VEZ ASINADA, AO FAX DA SECRETARÍA XERAL DE EMIGRACIÓN**



Informe de evaluación del curso de gaita gallega. Presentado por la Asociación Lar-Galego ante la Xunta de Galicia.

Para: **XUNTA DE GALICIA**  
**PRESIDENCIA**  
 Secretaría Xeral de Emigración  
 Servizo de Acción Socio-Cultural

fax: 981/54 72 95

---

**INFORME DE AVALIACION DO CURSO POLA ENTIDADE**

---

**PROGRAMA DE DANZA E MÚSICA TRADICIONAL GALEGA - ANO 2007**

---

ENTIDADE GALEGA: LAR GALEGO, COSTA RICA  
 CURSO DE: GAITA GALEGA  
 PROFESOR/A: Abraham Fernández López  
 DATA INICIO: 01/11/2007 DATA REMATE: 15/11/2007  
 HORARIOS DE IMPARTICIÓN: de lunes a viernes en tres horarios: 6:00 pm, 7:00 pm y 8:00 pm, respondiendo a tres grupos de diferente nivel de conocimiento, además sábados 9:00 am, 10:00 am y 11:00 am

---

CARACTERÍSTICAS DO LUGAR DE IMPARTICIÓN E MEDIOS DISPOSTOS: El curso se impartió en una de las salas de la Casa de España, ubicada en San José. Se contó con el mobiliario y el ambiente de privacidad necesario para el óptimo aprovechamiento de los alumnos.


Nº DE ALUMNOS INSCRITOS: se inscribieron 39 personas entre adolescentes y adultos

Nº DE ALUMNOS ASISTENTES CON REGULARIDADE E GRUPOS FORMADOS: concluyeron el programa 39 estudiantes.

SATISFACCIÓN E INTERESE AMOSADO POLOS ALUMNOS SOBRE AS MATERIAS IMPARTIDAS: el curso despertó un gran interés por parte de los asistentes.

INFORME SOBRE O CONTIDO DO CURSO E A DOCENCIA IMPARTIDA. PEZAS ENSINADAS: Curso de iniciación a la Gaita Gallega complementada con videos, audiciones y conciertos. Repertorio: Muiñeira de Freixido, Muiñeira de Pontesampaio, A Rianxeira.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS REALIZADAS: El profesor Fernández participó de dos actividades importantes complementarias al curso, con la colaboración del grupo musical costarricense Peregrino Gris. Un concierto en el anfiteatro del Instituto de Biodiversidad (INBIO) el día viernes 9 de noviembre a las 8:00 pm, y el concierto de cierre del curso de gaita ofrecido el miércoles 14 de noviembre, a las 7:00 pm en el salón Goya de la Casa de España, con la asistencia de un gran número de integrantes de la colectividad gallega en Costa Rica. En dichos conciertos su participación fue altamente reconocida por la audiencia.



COMENTARIOS, INCIDENCIAS E IMPRESIÓNES SOBRE A ACTIVIDADE: Excelente curso, los participantes quedaron sumamente complacidos y en espera de que la Xunta pueda dotar a la Asociación Lar Galego de las gaitas necesarias con el fin de conformar un grupo musical costarricense que difunda la música tradicional Gallega en el país.

San José, Costas Rica, 14 de noviembre de 2007



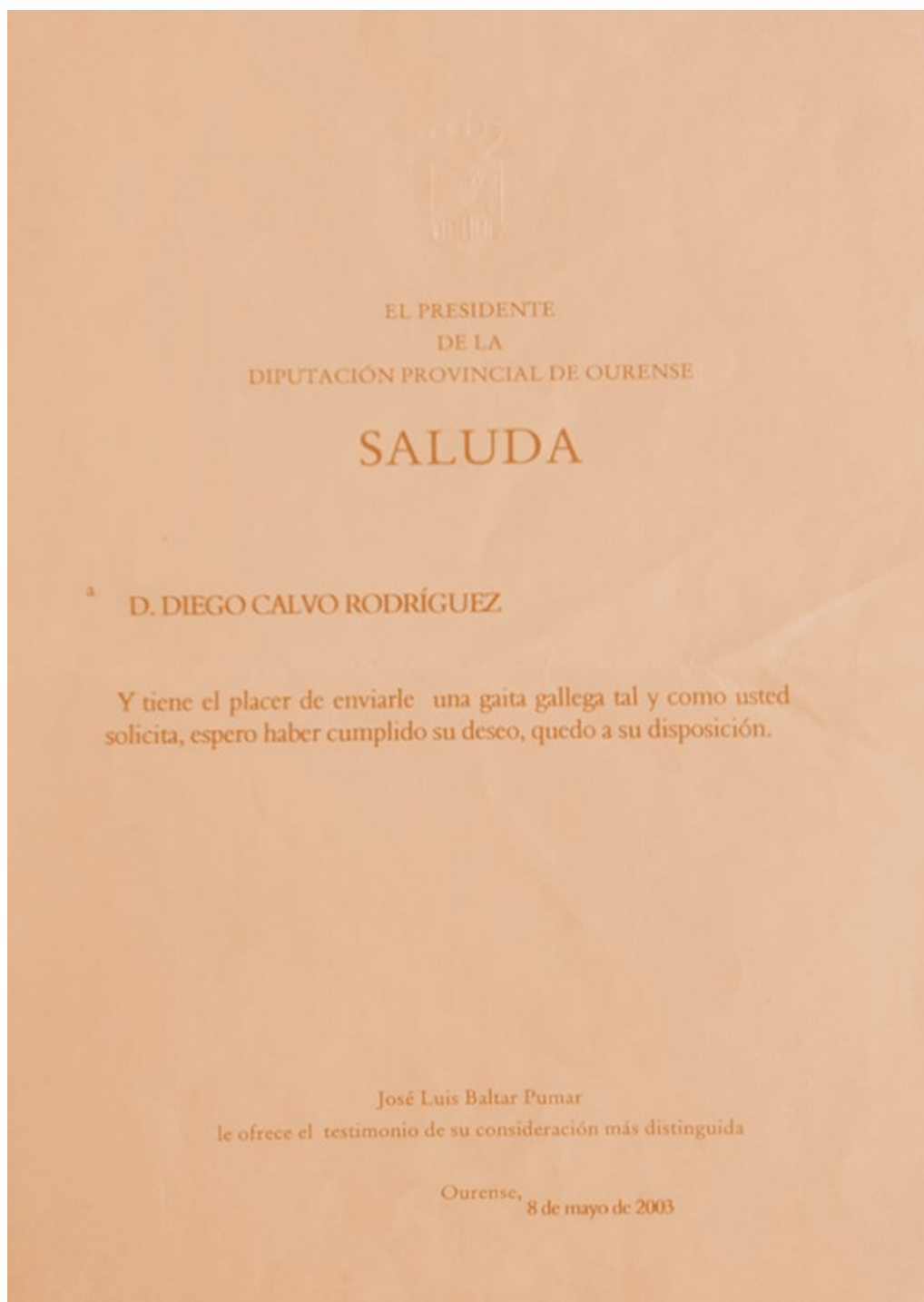
Ramón Banet Ledo.

Presidente Lar Galego, Costa Rica

Asinado: O presidente ou director da entidade solicitante do curso

CUNTA AS FOLLAS QUE SERA NECESARIO

Carta enviada al costarricense Diego Calvo Rodríguez por el Presidente de la Diputación Provincial de Orense, Jose Luis Baltar Pumar, en mayo de 2003. Esta carta acompañaba a la gaita que Diego recibió como regalo de esta Diputación.





Afiche promocional realizado para el I Festival Intercéltico de Costa Rica. Octubre, 2012

Peregrino Gris Presentan

I FESTIVAL INTERCÉLTICO DE COSTA RICA con la participación de

Awen SEISIÚN TOUR IRLANDÉS IONA FIDDLE BAND

OrganoSTAF Peregrino Gris y desde Galicia, España: DEVA

Sábado 6 de Octubre. de 12 m.d. a 6 p.m.  
Anfiteatro CENAC, ENTRADA GRATUITA  
más información: [www.facebook.com/costaricacelta](http://www.facebook.com/costaricacelta)

Gracias a:

Ministerio de cultura y juventud enamorate de tu ciudad Banco Popular Lar Galego EMBAJADA DE ESPAÑA EN COSTA RICA

Afiche promocional realizado para el II Festival Intercéltico de Costa Rica. Diciembre, 2013.





Afiche promocional realizado para el III Festival Intercéltico de Costa Rica. Octubre, 2014

enamorate  
de tu ciudad

Costa Rica

seisiún

Galicia

\$aldos Negativos

México

Irlanda

Ireland's Call

Costa Rica

III FESTIVAL INTERCÉLTICO DE COSTA RICA

presenta:

en coproducción con

Peregrino Gris

ASOCIACIÓN CULTURAL DE GALICIA EN MÉXICO A.C.

universidad cultura juventud

Sábado 25 de Octubre. de 11 a.m. a 6 p.m.  
Anfiteatro CENAC, ENTRADA GRATUITA



[Anexo 11]

Abraham Fernández y Eduardo Oviedo como participantes en el I Festival Intercéltico de Costa Rica.



Participación de la Asociación Cultural de Galicia En México, A.C junto con Abraham Fernández, en el III Festival Intercéltico de Costa Rica. De izquierda a derecha Manolo Cendón, Juan Manuel Muñoz (México), Eduardo Oviedo (Costa Rica), Abraham Fernández (Galicia) e Iván Vázquez (México). III Festival Intercéltico de Costa Rica Octubre, 2014.



Presentación conjunta de todos los grupos participantes en el III Festival Intercéltico de Costa Rica. Octubre, 2014.





Cartel promocional de la *Gran Noche de Música Celta* que organicé en colaboración con la Asociación Lar-Galego de Costa Rica. En ella participaron también los grupos Peregrino Gris y Arbore Lume. Casa de España, Costa Rica. Agosto, 2015.

# GRAN NOCHE DE MÚSICA CELTA

- CONFERENCIA SOBRE  
**EL FESTIVAL INTERCÉLTICO DE COSTA RICA**  
LICDA. MARÍA ROSA PAMPILLO R. ETNOMUSICÓLOGA  
UNIVERSIDAD DE AVEIRO – PORTUGAL
- CONCIERTO CON LOS GRUPOS  
**PEREGRINO GRIS, COSETH Y DIEGO, ARBORE LUME**



**JUEVES 13 DE AGOSTO DE 2015 - 7 PM**  
**SALÓN GOYA, CASA DE ESPAÑA**  
(100 Este, 150 Norte del ICE. Sabana Norte)  
**ENTRADA GRATUITA. HABRÁ VENTA DE TAPAS  
ESPAÑOLAS Y VINO**



Cartel promocional de la conferencia realizada en la Universidad de Costa Rica, y en la que participaron también los grupos Peregrino Gris, Arbore Lume y el artesano Johann Solano.

Universidad de Costa Rica, Agosto, 2015.

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
ESCUELA DE ARTES MUSICALES

CICLO: ARTES EN COSTA RICA

**TRÁNSITOS DE MÚSICOS Y MÚSICAS: EL CASO  
DEL FESTIVAL INTERCÉLTICO DE COSTA RICA  
(2012-2015)**

Conferencia a cargo de la  
Licda. María Rosa Pampillo Retana  
(Etnomusicóloga, Universidad de Aveiro, Portugal)  
Modera: Ekaterina Chatski

**INVITADOS ESPECIALES:**  
Peregrino Gris  
Kevin Murillo, Carlos Mata (Arbore Lume)  
Johann Solano (Gaitero y artesano)

Habrà participaciones musicales, mesa redonda con los  
invitados y demostración de gaitas del mundo

**LUNES 24 DE AGOSTO, 5 P.M.  
SALA MARÍA CLARA CULLEL**



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA



75  
ANIVERSARIO  
UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA



ARTES  
MUSICALES  
Universidad de Costa Rica

El artesano costarricense Johann Solano explica las características de las gaitas y los procesos que ha realizado como artesano. Universidad de Costa Rica, agosto, 2015.





Fotografía de los participantes en la actividad. De izquierda a derecha: Johann Solano, Rodrigo y Eduardo Oviedo (Peregrino Gris), Kevin Mesén y Jason Aguilar (Arbore Lume) Rosa Pampillo (investigadora), Julia Pampillo (representante de la Asociación Lar-Galego de Costa Rica) y Rándall Nájera (Peregrino Gris). Universidad de Costa Rica, agosto, 2015.



Mesa redonda con los participantes



[Anexo 18]

Algunos de los integrantes de Iona Fiddle Band acompañados por su director Randall Nájera y Kevin Mesén (gaita), en su primera travesía en la montaña en las cercanías del volcán Barva.

